HERMANN GRABNER

Harmonielehre

Hermann Grabner

Handbuch der Harmonielehre

(Praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz)

I. Teil: Lehrbuch

1.—5. Tausend

Max Hesses Verlag, Berlin

Hesses Illustrierte Handbücher Band 15

Der II. Teil dieses Handbuches, das „Aufgabenbuch“ vom gleichen Verfasser, ist in der Reihe der Handbücher als Nr. 25 erschienen.

Ältestes bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefaßtes Neue,
Heitern Sinn und reine Zwecke —
Nun — man kommt wohl eine Strecke!
(J. W. von Goethe.)
(Leitspruch R. Schumanns.)

Dieses Buch mit dem Untertitel „Praktische Anleitung zum funktionellen Tonsatz" ist eine ausgesprochene Handwerkslehre, bestimmt, den Studierenden in die logischen Zusammenhänge der tonalen Harmonik einzuführen.

Seine Nutzanwendung erstreckt sich zunächst auf den Tonsatz als Grundlage für die heute oft an den Musiker herantretenden Anforderungen von *Bearbeitungen* verschiedenster Art (Volkslied-, Continuobearbeitung, Spartierung, Aufführungseinrichtung u. dgl.), dann aber auch auf die Analyse von Werken der funktionsbedingten Musikepoche des 17.—19. Jahrhunderts.

Letzteres rechtfertigt allein schon das Bekenntnis zur *Funktionstheorie*, die sich aus den bedeutungsvollen Erkenntnissen der Theoretiker Zarlino, Rameau, Fétis, G. Weber, M. Hauptmann und insbesondere H. Riemann zu einer Vollkommenheit entwickelte, die auch den größten analytischen Ansprüchen gerecht wird.

Wenn hier nun die Grundzüge dieser Lehre nicht in der abstrakten Form des Dualismus, sondern in einer mehr unserem lebendigen Musikempfinden entsprechenden Art Verwendung finden, so unterstreicht dies wiederum den ausschließlich auf das Praktische gerichteten Zweck dieses Buches, das von breiten ästhetisierenden Betrachtungen und ausführlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzungen absieht, aber nachdrücklichst die intensive Durcharbeitung jedes einzelnen Kapitels und Ausarbeitung der dazugehörigen Aufgaben verlangt. Denn nur so kann das Erstrebte erreicht werden.

Berlin-Zehlendorf, im Frühjahr 1943.

Hermann Grabner.

INHALT

Seite

XIII. Chromatische Modulation. § 55

XIV. Enharmonische Modulation. § 56—60

ZUR EINFÜHRUNG.

Historischer Überblick.

Obwohl der Ausdruck „harmonia“ schon bei den Griechen als Begriff für die geordnete Folge der Tonleiter vorkommt, hat er erst im Mittelalter die Bedeutung erhalten, die wir ihm auch heute noch zuerkennen, nämlich die des „konsonanten Dreiklanges“.

Freilich war die Erkenntnis des Dreiklanges als Träger musikalischen Geschehens erst mit dem Augenblicke gegeben, da — in Ergänzung zur frühmittelalterlichen melodisch-linearen Einstellung — das Wesen des Zusammenklanges als ein in sich beruhendes Konsonanzgebilde zum Gegenstande wissenschaftlicher Betrachtungen wurde. Wenn auch Hinweise auf diese Auffassung bereits im 13. Jahrhundert durch die Anerkennung der Terz und Sexte als Konsonanzen gegeben sind (Joh. de Garlandia, Franco von Köln, Walter Odington), so hat doch erst Joseffo Zarlino in seinem 1558 erschienenen Werk „Istitutione harmoniche“ den Begriff der Harmonie eindeutig präzisiert: *„Terz und Quinte oder ihre Oktavenversetzungen sind die alleinigen Elemente der Komposition.“* Demnach sind Dur- und Molldreiklang die alleinigen konsonanten Grundharmonien.

Allerdings machte sich die Folgezeit diese Erkenntnis nicht zunutze, da die herrschende Praxis, obwohl auf harmonischer akkordlicher Auffassung beruhend, ein anderes System in den Vordergrund stellte, nämlich das System des Generalbasses. Dieses hängt mit der zu Ende des 16. Jahrhunderts aufkommenden monodischen Setzweise zusammen, bei der eine melodische Hauptstimme durch schlichte Akkorde begleitet wurde. Vorläufer der Generalbaßbezifferung dürfte der bei den

italienischen Organisten verbreitete „basso seguente“ gewesen sein, der es dem Organisten ermöglichen sollte, beim Einstudieren der Gesänge den Chor zu unterstützen, indem man die wichtigsten Akkorde durch Ziffern über der Baßstimme andeutete, so daß der „Maestro al Cembalo“ sozusagen die Rolle des heutigen Dirigenten versah. Es ist aus dem ganzen Aufbau der im Aufgabenbuch näher ausgeführten Bezifferung ersichtlich, daß dieses System im Grunde der Lehre Zarlinos von der einmaligen und unabänderlichen Bedeutung von Grundton, Terz und Quinte insoferne widersprach, als hier die akkordliche Darstellung durchaus zahlenmäßig und zwar von der Baßstimme aus erfolgte, ohne Berücksichtigung der Qualität des betreffenden Akkordbestandteiles.

Den Schlüssel zur Erkenntnis der harmonischen Logik hatte also auch die Generalbaßlehre nicht zu geben vermocht. Es bedurfte noch einer geraumen Zeit, bis sich der Begriff der „Tonalität“ durchgesetzt hatte. Entscheidenden Anstoß dazu gab der französische Komponist Jean Philippe Rameau (1683—1764) mit seinem Hinweis auf ein „Centre harmonique“, auf ein harmonisches Zentrum und mit der Prägung der drei Begriffe „Note tonique“ (Tonika), „Dominante“ mit Septime und „Sousdominante“ (Subdominante) mit hinzugefügter Sexte. Durch diese Präzisierung der drei Grundharmonien war im wesentlichen die Grundlage für die Erkenntnis der tonalen Kadenz gegeben, so daß Rameau mit Recht als Begründer der „Funktionstheorie“ angesehen werden kann.

Eine weitere Entwicklung der Lehre Rameaus erfolgte durch den Theoretiker Gottfried Weber (1779—1839), der die Bezeichnung der Harmonien durch römische Stufenzahlen einführte, was auch in der Folgezeit die meisten Lehrbücher des 19. Jahrhunderts übernommen haben. Zur Analyse der Harmonien verwendete Weber eine „Klangschlüsselschrift“, die später auch Hugo Riemann (1849—1919) weiter ausgebaut hat. Dieser übernahm die von Rameau, Weber, dem Franzosen Fr. J.

Fétis und namentlich von Moritz Hauptmann, Heinrich Helmholtz und Arthur v. Oettingen begründete dualistische Grundauffassung, die im Gegensatz zu der hauptsächlich von Simon Sechter, dem Lehrer Anton Bruckners vertretenen monistischen Auffassung steht. Diese geht zwar auch auf die Rameausche Auffassung der Fundamentstöne zurück, betrachtet aber nicht den Dreiklang als naturgegebene Einheit, sondern das Intervall der Terz, die erst durch ihre verschiedene Zusammensetzungsmöglichkeiten die vier Kategorien des „großen, kleinen, verminderten und übermäßigen“ Dreiklanges ergibt. So wird also der Monismus von der Grundanschauung geleitet, daß der Dur- und Molldreiklang einer Wurzel, nämlich der Terz entspringt.

Der Dualismus dagegen betrachtet den Dreiklang als naturgegebene Einheit, als Realisierung gewisser Partialtöne (§ 4), und zwar den Durdreiklang als Realisierung des 4., 5. und 6. Obertones, den Molldreiklang als Realisierung des 4., 5. und 6. Untertones:



Sowie die Untertonreihe (deren Bestehen längst nachgewiesen und z. B. auf dem Trautonium gut hörbar gemacht werden kann) das Spiegelbild der Obertonreihe ist, ist auch der Molldreiklang das Spiegelbild des Durdreiklanges. Von seiner Prim c als 4. Unterton erscheint zunächst die große Terz abwärts als 5. und die reine Quinte f als 6. Unterton, so daß der f-moll-Klang als „Unterklang unter c“ bezeichnet wird (Klangschlüsselzeichen: °c).

Es entsteht nun im Dualismus der Widerspruch mit der Praxis, daß sich in Moll die Prime des Dreiklanges nicht mit seinem Grundtone deckt; denn das Ohr faßt

immer den **u n t e r s t e n** Ton als Grundton auf und empfindet die Auffassung des „herabhängenden“ Akkordes als unnatürliche Konstruktion. Trotz dieses Widerspruches bleibt es unbestreitbares Verdienst Riemanns, durch sein System den Weg zur modernen Analyse gefunden zu haben, die die ganze Epoche der tonal fundierten Harmonik, angefangen von den Vorklassikern bis in die Spätromantik, in einer großartigen logischen Denkungsweise erhellt. Hier war es vor allem Max **R e g e r**, der als Schüler Riemanns dessen neue Lehrsätze übernahm und sie der praktischen Analyse dienstbar machte, indem er die der Praxis widersprechenden dualistischen Tendenzen ausschloß und das ganze System in fünf prägnanten Tonalitätsgesetzen formulierte [1]). Reger hat in seinen am Leipziger Konservatorium abgehaltenen Analysevorträgen [2]), denen auch der Verfasser beiwohnte, selbst gezeigt, daß die Riemannsche Funktionstheorie ein für die musikalische Analyse unentbehrliches Hilfsmittel ist und daß insbesondere die neuromantische Musik ohne sie überhaupt nicht analytisch erfaßt werden kann. Wie im Detail die Vereinfachung und Anwendung dieses Systems zu geschehen hat, wurde vom Verfasser bereits in seiner 1922 erschienenen Schrift „Die Funktionstheorie Hugo Riemanns und ihre Bedeutung für die praktische Analyse“ gezeigt. In konsequentem Festhalten an die darin durchgeführten Grundsätze ist auch in vorliegendem Buche die Funktionsbezeichnung beibehalten worden, da sie in viel logischerer Weise das Wesen der Tonalität widerspiegelt als die Stufenbezeichnung und auch durch ihre *grundtönige* Intervallauffassung dem Grundgedanken Zarlinos von der gleichbleibenden Bedeutung von Grundton, Terz und Quinte in viel konsequenterer Weise Rechnung trägt als die Stufenbezeichnung, in der durch die unselige Verquickung mit der Generalbaßbezifferung

---

[1]) Näher ausgeführt in des Verfassers „Regers Harmonik“ (1920).

[2]) Die so oft als Gegenbeweis angeführten „Beiträge zur Modulationslehre von M. Reger stammen aus einer viel früheren Zeit (München 1903). Siehe auch Seite 13, Anm. 1!

die ursprüngliche Grundtönigkeit zur Baßtönigkeit verkehrt erscheint:



Hier ergeben sich Gegensätze von einer solchen Tragweite, daß alle Versuche einer Kompromißlösung versagen müssen [1]). Ganz abgesehen davon spricht auch die Tatsache, daß sich die Riemannsche Funktionsbezeichnung in der vereinfachten Form schon jahrzehntelang beim Unterricht glänzend bewährt hat, für ihre allgemeine Einführung und es ist ein erfreuliches Zeichen, daß alle in den letzten Jahrzehnten erschienenen fortschrittlichen Harmonielehren wie z. B. die von Schreyer, Klatte, Ernst Paul, Krehl, Achtélik, Maler, Distler und selbst die Neuauflage der Harmonielehre von Louis-Thuille die fruchtbringenden Ideen des großen Musikgelehrten und Theoretikers Riemann übernommen und ausgebaut haben [2]).

---

[1]) Selbst Regers Versuch, in seinen „Beiträgen zur Modulationslehre" die Riemannsche Auffassung des neapolitanischen Sextakkordes auf die römische Stufenbezeichnung zu übertragen und dafür das Zeichen IV 6♭ anzuwenden, oder für den kadenzierenden Quartseptakkord die Bezeichnung V^{6}_{4} (anstatt wie bisher I^{6}_{4} anzuwenden, ist ein Beweis für die Unmöglichkeit einer Verquickung der Bezeichnungen.

[2]) Sinn und Anwendung der Riemannschen Funktionszeichen finden ihre wissenschaftliche Bestätigung auch durch die Erkenntnisse der neueren Philosophie über symbolische Darstellung. Nach F. Weinhandl („Das aufschließende Symbol") ist es von außerordentlicher Wichtigkeit, daß man mindestens einen gemeinsamen Zug zwischen Symbol und symbolisierten Inhalt aufweisen kann. Hochwertige Symbole sind auch die Zeichen T, S und D, denn sie sind mit einer Gestaltvorstellung verknüpft, ohne die der Buchstabe nichts bedeutet und sinnlos wäre. Identische Züge mit dem vorgestellten Inhalt ergeben sich z. B. durch die Zeichen Tp, Sp und Dp für die Ableitung der Nebenharmonien.

Aufgabe der Harmonielehre.

Die Harmonielehre bezweckt:

1. den Musikstudierenden mit dem Wesen, der Bedeutung und den Beziehungen der Klänge zueinander bekannt zu machen,
2. ihm dadurch die analytische Betrachtung der Meisterwerke zu ermöglichen,
3. ihm die handwerksmäßige Grundlage für die homophone Satztechnik zu geben, insofern sie für ihn als Komponisten oder Improvisator, Bearbeiter oder Herausgeber das Fundament für die anderen satztechnischen Disziplinen des Kontrapunktes, der Instrumentation, Formenlehre usw. ist.

Voraussetzungen für das Studium.

Voraussetzung für das Studium nach diesem Buch ist die vollständige Beherrschung der Elementartheorie und zwar:

der gebräuchlichen Dur- und Mollskalen,
der Intervallenlehre,
der Dreiklangslehre,
der grundlegenden akustischen Phänomene,
der Grundbegriffe der Metrik und Rhythmik.

In wieweit wird Klangvorstellung vorausgesetzt? Immer wieder macht man die Erfahrung, daß dieses Gebiet vom Studierenden eingelernt, „gekonnt", aber zu wenig erlebnishaft fundiert ist, und zwar erlebnishaft nicht im Sinne seelischen Mitschwingens, sondern einer bewußten Gehörswahrnehmung in aktiver und passiver Beziehung, als Klangvorstellung und Auffassungsvermögen.

Die Erfahrung lehrt, daß jemand, der keine Klangvorstellung besitzt, bei der Ausarbeitung eines harmonischen Satzes, bei der Harmonisierung eines Chorales, Volksliedes oder eines bezifferten Basses mit außerordentlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Die erlernten Kunstgesetze sind für ihn die alleinige Handhabe, die ge-

stellte Aufgabe wenigstens annähernd durchzuführen; denn es fehlt ihm an jeglicher erlebnishafter Kontrolle. Das Nachprüfen des Geschriebenen am Instrument erweckt in ihm meist ein Unbehagen über die „Unnatürlichkeit" seines harmonischen Empfindens. Die nachträgliche Korrektur ist dann nicht mehr als ein mühseliges Abtasten und Zusammensuchen des vermeintlich Besseren.

Es sollte daher bei jedem Studierenden wenigstens so viel an klanglichem Vorstellungsvermögen vorausgesetzt werden, daß er imstande ist, sich die Außenstimmen eines Satzes bei der Konzeption desselben ohne Zuhilfenahme eines Instrumentes gehörsmäßig vorzustellen.

Auf jedem Fall müßte aber vollständige Ausbildung des *Intervallhörens* in aktiver und passiver Hinsicht als unbedingte Voraussetzung des Harmonielehreunterrichtes gefordert werden, damit sich dieses im weiteren Verlaufe des Studiums zur vollständigen Vorstellung eines mehrstimmigen Satzes vervollkommnen kann.

Kunstgesetze.

Was die Kunstwissenschaft als „Kunstgesetze" bezeichnet, ist nichts anderes als die Zusammenfassung der typischen Merkmale, die durch vergleichende Betrachtung der einzelnen Phänomene gewonnen wurden und, geleitet von historischen, wohl auch ästhetischen Erwägungen, als allgemein verbindliche Normen aufgestellt wurden:

„Das Gesetz aber bedeutet die Formel für das, was in allem Verschiedenen das Gleiche bleibt, die immer aufs neue gültige Regel . . . . Es kehrt eben in allem andern doch auch ein Selbiges wieder, im Einmaligen ein Vormaliges — und das gilt noch fürs Einmalige, wie es uns zum Beispiel im Wirken des Genius, in der schöpferischen Leistung vor Augen tritt" (W. Hellpach).

Eben darum hat das Genie die Berechtigung, die strengen Regeln der Kunst zu sprengen, wenn künstlerische Erwägungen ein Überschreiten der Norm geboten erscheinen lassen.

Der Studierende aber empfinde in den Beschränkungen des freien Flusses der Phantasie durch die Kunstgesetze keine schulmeisterliche Bevormundung! Hat er erst, nach strenger Beobachtung der gegebenen Anweisungen, sich durch unermüdliche Arbeit eine gewisse handwerkliche Routine erworben, dann wird ihn auch gegebenenfalls seine gereifte Urteilskraft zu einer Freiheit ermächtigen, die ihm vorher verwehrt war. Solange aber dieses Urteilsvermögen nicht vorhanden ist, muß auf *strenge Einhaltung der Kunstgesetze* gesehen werden. Denn hier gilt einzig und allein der pädagogische Grundsatz, den *Anton Bruckner* in seinem Unterricht immer wieder betonte:

„ERST DAS WISSEN, DANN DAS FREIE ARBEITEN."

Begrenzung des Stoffes.

Die notwendige Begrenzung eines so großen, die unerschöpfliche Welt des Klanges erfassenden Stoffes ist gegeben durch die Aufgabe, die Kunstgesetze einer drei Jahrhunderte umspannenden Entwicklung der Harmonik in prägnanter Formulierung zusammenzufassen und durch Beispiele zu illustrieren. Die in diesem Zusammenhang gegebenen praktischen Anweisungen betreffen die zwei- bis vierstimmige Darstellung der Klänge und ihrer Verbindungen, Kadenzen und Modulationen und die praktische Nutzanwendung des Gelernten in der Bearbeitung des älteren und jüngeren deutschen Volksliedes, weil hier die Gesetze natürlicher harmonischer Entwicklung am vollkommensten aufgezeigt werden können, und schließlich auch die Bearbeitung einfacher Generalbässe.

Dagegen bleibt die Anwendung der erworbenen Kenntnisse auf die *praktische Analyse* einem später folgenden besonderen Lehrbuche vorbehalten, in dem auch die Charakterisierung der Harmonik der einzelnen Stilepochen und ihre Entwicklung bis auf unsere Tage eine besondere Darstellung erfahren soll.

I. GRUNDBEGRIFFE.

§ 1. Melodie und Harmonie.

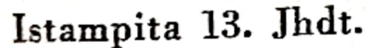
Betrachtet man

Ton und Rhythmus als Elemente des musikalischen Geschehens,
Melodie als eine Synthese von Ton und Rhythmus,
Harmonie als eine Synthese von Ton und Ton, —

so ist die nächstliegende Frage:

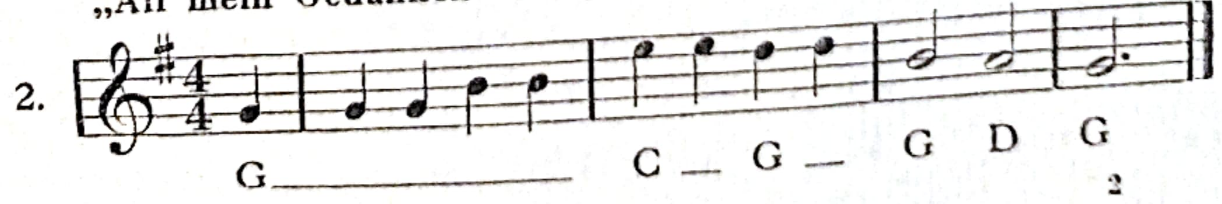
Wie ist das Verhältnis von Melodie und Harmonie?

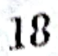
Man spiele oder singe folgende Melodien aus verschiedenen Jahrhunderten und unterlege ihnen am Klavier die mit Buchstaben angedeuteten Akkorde (großer Buchstabe = Durdreiklang, kleiner Buchstabe = Molldreiklang):

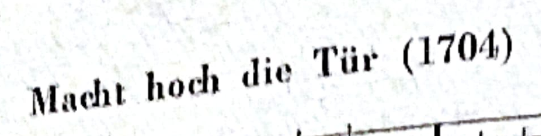




„All mein Gedanken" 15. Jhdt.

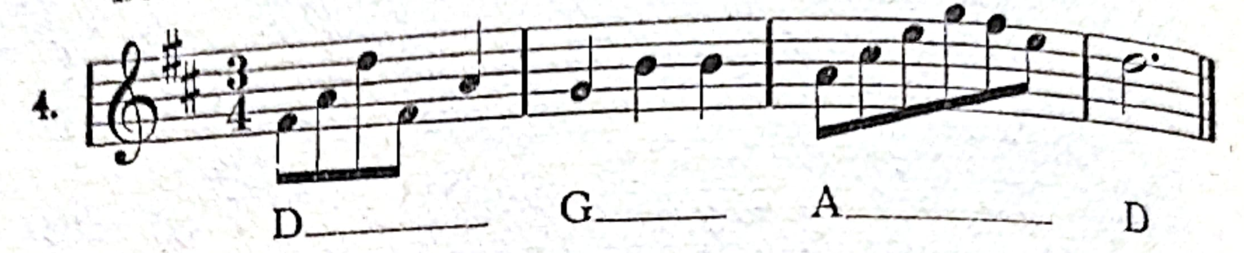




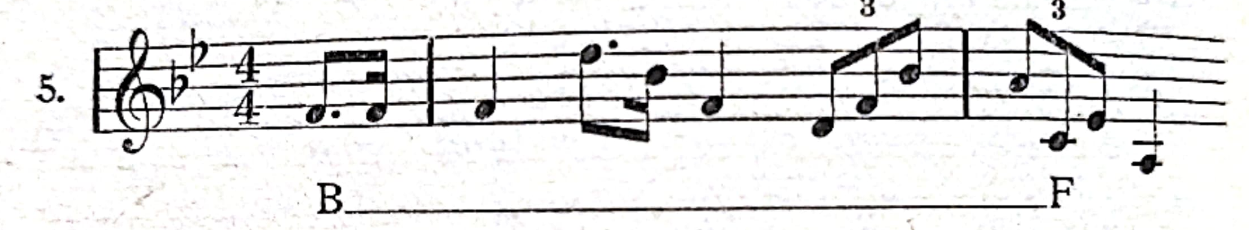




Drunten im Unterland (1835)

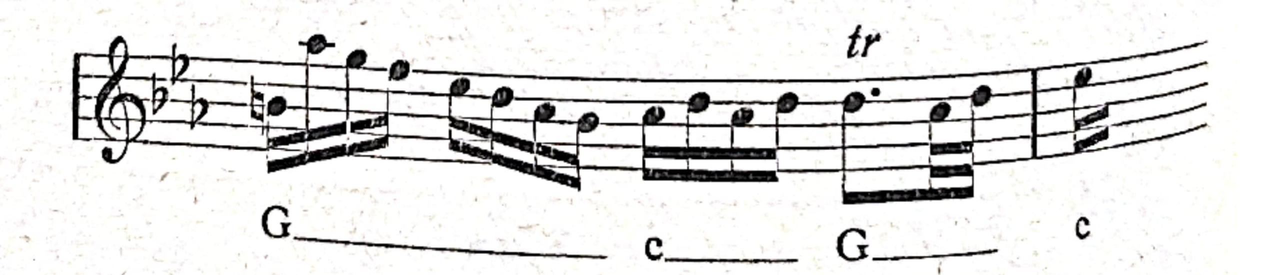


Jodler aus Vorarlberg

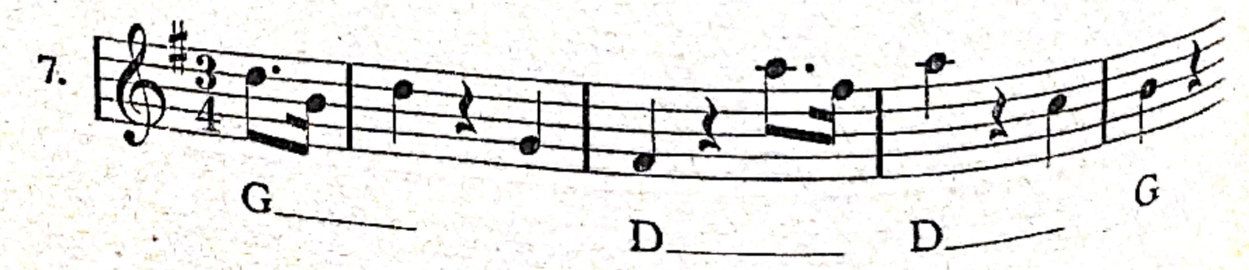


Bach





Mozart



Ergebnis:

Unser Ohr ist gewöhnt, einzelne Melodietöne oder ganze melodische Komplexe bestimmten Harmonien zuzuordnen. Diese Zuordnung betrifft nicht nur die offensichtlich aus dem Dreiklang entwickelten Melodien (wie Beispiele 4, 5, 7), sondern auch ausgesprochenen „Linien" (wie Beispiel 6), in denen das Harmonische mehr verborgen, „latent" ist.

Diese Eigenschaft unseres Ohres spricht sich mit dem Aufkommen der mehrstimmigen Musik sogar in der Tendenz aus, die homophone Gregorianik harmonisch auszudeuten.

Umgekehrt ist unser Ohr bestrebt, schon in einfachsten harmonischen Folgen melodische Bewegungen herauszuhören:



Hier faßt man die Folge C-dur — F-dur — C-dur (Beispiel 8 a) als einheitlichen C-dur-Komplex auf, innerhalb dem ein melodischer Wechsel e-f-e und g-a-g stattfindet (Beispiel 8 b).

Folgerung:

1. Melodietöne können klanglich interpretiert, „harmonisiert" werden.
2. Die an den Harmonien beteiligten Stimmen unterliegen melodischen Gesetzen, den sogenannten „Stimmführungsvorschriften".

§ 2. Grundton und Quinte. Skalenarten.

In den melodischen und harmonischen Beziehungen sind zwei Momente von ausschlaggebender Bedeutung:

1. Der **Grundton** als das Zentrum, zu dem alle anderen Töne in Beziehung treten.
2. Die **Quinte** als dominierender Gegenpol, d. h. als die dem Grundton gegenüber gelagerte Gegenkraft.

In der folgenden Pfingstmelodie aus dem 13. Jahrhundert ist das Zustreben jedes Tones zum Zentralton F schön zu sehen:



Bauen wir 5 Quinten über F: F-c-g-d-a, so haben wir das Material, aus dem diese Melodie geformt ist.

Bringen wir diese Töne durch Oktavenversetzung („Oktavierung") in ein skalenmäßiges Verhältnis: c-d-F-g-a, so haben wir die „*Fünftonskala*", die „pentatonische Skala" erhalten.

Sie kann auch in anderen Formen auftreten:

10.

Obwohl die Ausgangspunkte dieser Reihen den Charakter einer Leiterbasis haben, kann man doch nicht von eigentlichen Grundtönen im Sinne unserer Dur-Moll-Tonalität sprechen.

Nicht alle pentatonischen Melodien (unter denen sich viele Kinderlieder befinden) weisen so ausgesprochene Grundtonbeziehung auf wie Beispiel 9. Bei anderen ist es die Quinte, die besonders häufig auftritt und aus dem melodischen Gefüge hervorsticht.

Dieser eigentümliche Schwebezustand der Skalen erklärt sich aus den fehlenden Tönen e und h, die in der abendländischen Musik als „Leittöne“ eine große Rolle spielen.

Ihre Einbeziehung in die Fünftonskala ergibt die siebenstufige Skala, wie sie uns in den *mittelalterlichen Kirchentönen* entgegentritt:

I. Authentische Skalen:

dorisch,	auf dem Fundament	D:	D e f g a h c d
phrygisch,	„ „ „	E:	E f g a h c d e
lydisch,	„ „ „	F:	F g a h c d e f
mixolydisch,	„ „ „	G:	G a h c d e f g

II. Plagale Skalen, von den authentischen abgeleitet durch Oktavversetzung des 2. Tetrachordes unter den 1. Tetrachord:

hypodorisch,	a. d. Fundament	D:	a h c D e f g a
hypophrygisch,	„ „ „	E:	h c d E f g a h
hypolydisch,	„ „ „	F:	c d e F g a h c
hypomixolyd.,	„ „ „	G:	d e f G a h c d

Der Fundamentston (in den authentischen und plagalen Skalen gleichlautend) ist meist der Endton der Melodie, weshalb er auch „Finalis“ = Schlußton heißt. Bisweilen kommt aber auch der Schluß auf der Quinte,

dem „Confinalis", vor. Auch der sogenannte „Repercussionston" ist in der dorischen, lydischen und mixolydischen Skala die Quinte [1]).

Trotz dieses unserem Grundton- und Quintbegriff schon näher kommenden Charakters der markanten Töne der Kirchenskalen wäre es unrichtig, sie mit ausgesprochen harmonischem Maßstab zu messen wie unsere Dur- und Mollskala [2]).

Selbst die um die Mitte des 16. Jahrhunderts von Glareanus dazugefügte jonische und aeolische Skala, die mit unserer C-dur- und a-moll-Skala identisch erscheinen, sind noch nicht im Sinne unserer Skalen zu beurteilen:

jonisch — aeolisch

g a h C d e f g a h c   e f g A h c d e f g a

hypojonisch — hypoaeolisch

Als auch für die heutige Harmonielehre besonders wichtige Intervalle der Kirchentonskalen führt H. Riemann folgende an:

1. die dorische Sexte d-h,
2. die phrygische Sekunde f-e,
3. die lydische Quarte f-h (übermäßige Quarte = Tritonus),
4. die mixolydische Septime g-f.

Die Annäherung an unsere tonale Auffassung erfolgte

a) durch das Eindringen der Mehrstimmigkeit in die Kirchenmusik,

---

[1]) Näheres über die Struktur authentischer und plagaler Melodien, über die Bedeutung des Repercussionstones und die Transponierbarkeit der Skalen siehe des Verfassers „Allgemeine Musiklehre" (Ernst Klett-Verlag, Stuttgart).

[2]) Einen anschaulichen Vergleich zwischen linearer Kirchentonalität und harmonischer Dur-Moll-Tonalität bringt Hans Joachim Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik", Bd. I.

b) durch die dadurch bedingte Einführung der Leittöne cis im Dorischen und fis im Mixolydischen,

c) durch die Anpassung der Kirchentonskalen an die sich durchsetzenden jüngeren Skalen:

Anpassung des Lydischen an unser F-dur
durch Erniedrigung des h zu b

Anpassung des Dorischen an unser d-moll
durch Erniedrigung des h zu b

Von dieser Zeit an wird der Charakter der Kirchentonskalen immer verschwommener, gewinnt die harmonische Auffassung von Dur und Moll immer mehr an Bedeutung [1]).

§ 3. Die harmonische Dur-Moll-Tonalität.

Mit dem Schwinden der Kirchentöne und Emporkommen des Generalbasses am Ende des 16. Jahrhunderts ist der Weg für die funktionelle Auffassung der Tonart gegeben.

Unter **Funktion** versteht man die Bedeutung eines Teiles für die Gesamtheit; auf musikalische Verhältnisse übertragen:

Die Bedeutung eines Melodietones für den Gesamtverlauf der Melodie.

Die Bedeutung eines Harmonietones für die Logik der ganzen harmonischen Entwicklung.

Die Bedeutung eines Formabschnittes für den Gesamtverlauf der Form.

---

[1]) Rudimente der Kirchentonskalen finden sich noch im Generalbaßzeitalter, hauptsächlich bedingt durch Erhaltung des alten vorreformatorischen Choralgutes. Sie äußern sich hauptsächlich in der Tonartvorzeichnung, so, wenn z. B. J. S. Bach seiner dorischen Orgeltoccata keine Vorzeichnung gibt oder Stücke wie z. B. die g-moll - Solo - Violinsonate mit nur einem B - Vorzeichen versieht.

Die funktionellen Beziehungen werden durch die Tonalität geregelt.

Tonalität ist die Beziehung aller Melodietöne auf einen gemeinsamen Grundton.

Tonalität ist die Beziehung aller Harmonien auf eine allen gemeinsame Grundharmonie.

Tonalität ist die Beziehung der Tonarten der formalen Abschnitte eines Stückes zur gemeinsamen Grundtonart.

Beispiele:



Bach, *Thema der 1. Fuge des Wohltemp. Klaviers I.*
Tonales Zentrum ist c[1], von dem aus das Thema, abgesehen von den nie zu trennenden harmonischen Beziehungen, seinen Auftrieb, seine Spannungsgegensätze und deren Lösung findet.

Mozart, *Klaviersonate C-dur (K. V. 283).*
1. Satz in C-dur, 2. Satz in G-dur, 3. Satz in C-dur. Die tonale Beziehung zur Haupttonart C-dur erscheint im 2. Satz durch das *quintverwandte* G-dur hergestellt.

Mozart, *Klaviersonate c-moll (K. V. 475).*
1. Satz in c-moll, 2. Satz in Es-dur, 3. Satz in c-moll. Die tonale Beziehung zur Haupttonart c-moll erscheint im 2. Satz durch das *terzverwandte* Es-dur hergestellt.

Beethoven, *V. Symphonie, I. Satz.*
Exposition: Hauptthema in c-moll
Seitenthema in Es-dur.

Durchführung: in f-moll, c-moll, D-dur, G-dur,
C-dur, f-moll.

Reprise: Hauptthema in c-moll
Seitenthema in C-dur.

Coda: in c-moll.

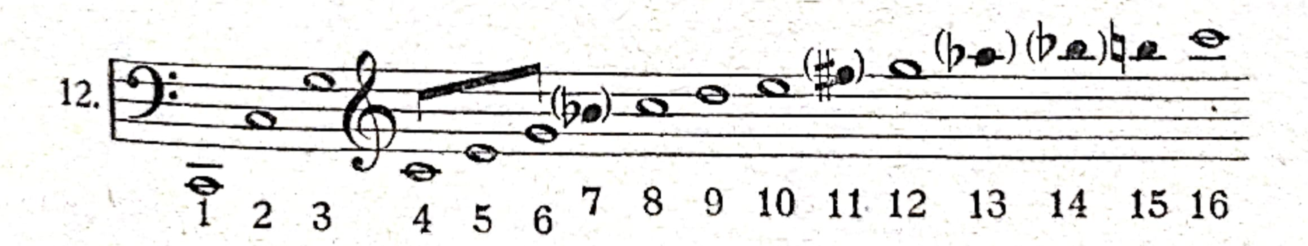
Die tonale Beziehung erscheint in allen Abschnitten durch *Quint- und Terzverwandtschaft* hergestellt.

§ 4. Begründung der tonalen Verwandtschaftsverhältnisse.

Riemann nennt jene Töne, Klänge und Tonarten verwandt, die dem musikalischen Hörer „als zu engerer Einheit zusammengehörig" erscheinen, „aufeinanderbezogen, voneinander abgeleitet" sind. Er unterscheidet demnach: Oktav-, Quint- und Terzverwandtschaft.

Der Grad der Verwandtschaft bestimmt sich nach den Schwingungsverhältnissen der Töne. Je einfacher das Schwingungsverhältnis, desto näher die Verwandtschaft.

Aufschluß darüber gibt uns die *Klanganalyse*, die Zerlegung eines Tones in seine Partialtöne:



Die Partialtöne, auch „Obertöne" genannt, bestimmen in ihrer Gesamtheit den Klangcharakter und die Klangfarbe des Tones. Sie schwingen bei dessen Erklingen leise mit.

Der 4., 5. und 6. Oberton ist identisch mit unserem C-dur-Dreiklang und wird auch „Naturklang" genannt.

Verschiedene dieser Töne wie der 7., 11., 13. und 14. sind akustisch nicht mit dem in unserem temperierten System enthaltenen gleichnamigen Tönen identisch[1]).

Die für unsere tonalen Verwandtschaften in Betracht kommenden Schwingungsverhältnisse sind:

die Oktave C : c = 1 : 2
die reine Quinte c : g = 2 : 3
die große Terz $c^1 : e^1$ = 4 : 5
die kleine Terz $e^1 : g^1$ = 5 : 6.

---

[1]) Einen Versuch klanglicher Realisierung des 7. Obertones zeigt der Schlußakkord f-a-c-es des F-dur-Prélude von Chopin.

II. DIE HAUPTFUNKTIONEN.

§ 5. Die Träger der Tonalität: Tonika, Dominante und Subdominante.

Nimmt man C als tonales Zentrum, so stehen zu ihm die obere und untere Quinte in polarem Gegensatz:

f ⟷ (c) ⟷ g

Dabei unterscheiden wir direkte und indirekte Quintverwandtschaft:

g und c sind miteinander direkt quintverwandt
f und c sind miteinander direkt quintverwandt
g und f sind miteinander indirekt quintverwandt über c.

Was für diese Töne gilt, gilt auch für die darüber errichteten konsonierenden Dreiklänge:

g-h-d und c-e-g sind miteinander direkt quintverwandt
f-a-c und c-e-g sind miteinander direkt quintverwandt
g-h-d und f-a-c sind miteinander indirekt quintverwandt über c-e-g.

Diese enge Verwandtschaft ist begründet:

1. durch den Abstand der Grundtöne im Intervall der reinen Quinte,
2. durch die Gemeinsamkeit je zweier Töne:

f-a-c — c-e-g — g-h-d

Wir übernehmen die vom französischen Komponisten und Theoretiker Rameau 1726 eingeführten und von H. Riemann mit Buchstabensymbolen versehenen Begriffe:

c-e-g = Tonika . . . . T
g-h-d = Dominante . . . . . D
f-a-c = Subdominante . . . S

In unseren gebräuchlichen Skalen finden sich diese Klänge auf den Hauptstufen, der 1., 4. und 5. Stufe:



In Dur sind T, S und D Dur-Akkorde.

Im harmonischen Moll, dessen wir uns vorerst ausschließlich bedienen, sind T und S Moll-Akkorde, die D ein Dur-Akkord.

Tonika, Subdominante und Dominante nennen wir *Hauptfunktionen*, da sie Träger des harmonischen Geschehens sind.

Es gibt nur drei Klänge, auf die jede noch so entfernte harmonische Bildung zurückgeführt werden kann: T, S und D. Etwas anderes gibt es nicht.

Dieses erste und wichtigste Gesetz bildet das Fundament der Riemannschen Lehre, geht aber in Wirklichkeit auf Rameau zurück. Die erste Formulierung dieses Gesetzes erfolgte durch *F. Daube* in seinem 1756 erschienenen Büchlein: „Generalbaß in drey Akkorden".

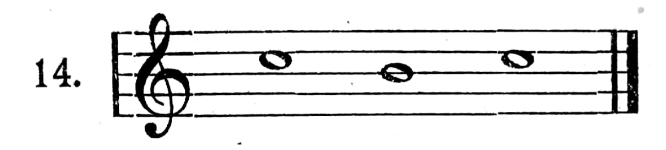
In den drei Hauptfunktionen sind sämtliche Töne der diatonischen Skala enthalten:

die	1.	Stufe	ist	Grundton	der	T oder Quinte der S
„	2.	„	„	Quinte	„	D
„	3.	„	„	Terz	„	T
„	4.	„	„	Prim	„	S
„	5.	„	„	Prim	„	D oder Quinte der T
„	6.	„	„	Terz	„	S
„	7.	„	„	Terz	„	D

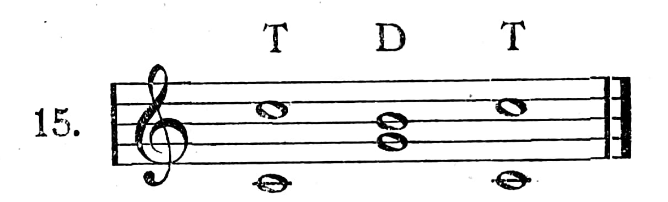
Es folgt daraus, daß mit den drei Hauptfunktionen jede diatonische Melodie harmonisiert werden kann.

§ 6. Grundbegriffe der Stimmführung.

1. Ausgangspunkt dafür sei der melodische Kleinsekundenwechsel [1]), auch „Leittonwechsel“ genannt, da der Wechselton h als „leitender“ Ton, als „Leitton“ fungiert:

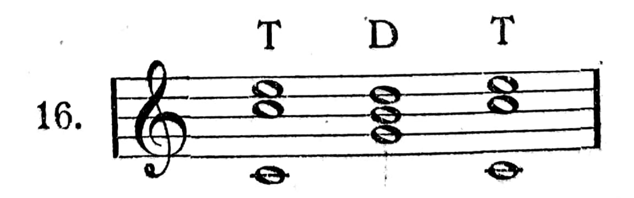


2. Wir legen dieser Wendung die entsprechenden Grundtöne der Hauptfunktionen unter und erhalten die zweistimmige Grundformel für T-D-T:



3. Wir ergänzen diese Formel zur Dreistimmigkeit, indem wir Töne dazufügen, die den Dreiklang noch stärker in Erscheinung treten lassen; diese sind
in erster Linie die Terz des Dreiklanges,
in zweiter Linie die Quinte des Dreiklanges.

Auf diese Weise erhalten wir:



---

[1]) Dem Verfasser liegt es ferne, in diesem Wechsel eine „Urlinienformel“ hinstellen zu wollen, wie es manche Theoretiker tun.

Dasselbe mit Oktavversetzung der Ober- und Unterstimme:



Wir bemerken dazu:

a) die Darstellungsart 16 wird als e n g e L a g e bezeichnet, da alle Stimmen eng aneinander gerückt erscheinen, die Darstellungsart 17 im Gegensatz dazu als w e i t e L a g e.

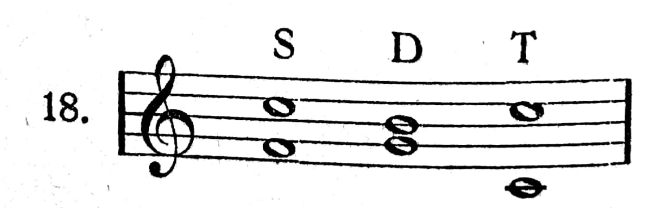
b) eine andere Bezeichnung der Lage geschieht nach dem Intervall, mit dem die akkordliche Reihe in der Oberstimme beginnt:

16 beginnt also in enger T e r z l a g e.

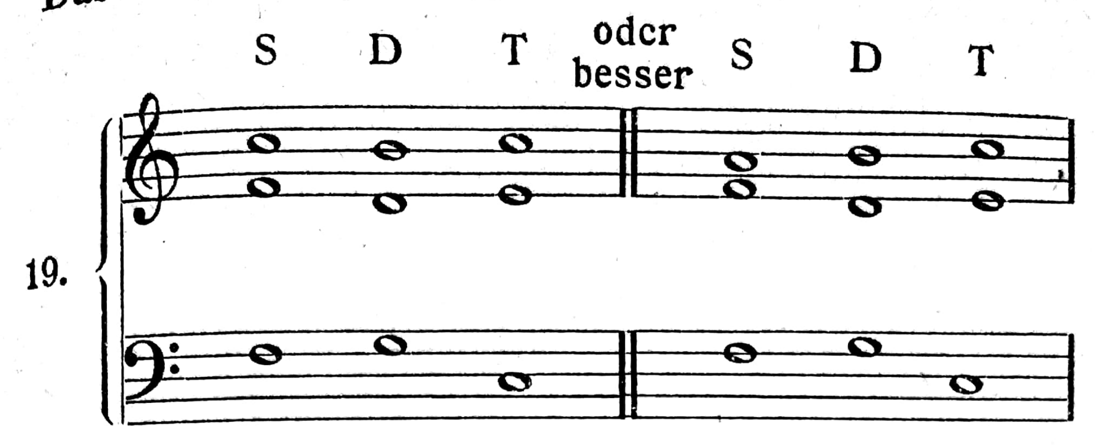
17 beginnt in weiter O k t a v l a g e.

c) Die Ober- und Mittelstimme bewegen sich in gleicher Richtung: „*gerade Bewegung*", und da der Abstand immer gleich ist (in 16 Terzen und in 17 Sexten), so spricht man von „*Parallelbewegung*". Dagegen schlägt die Unterstimme die entgegengesetzte Richtung zur Bewegung der Ober- und Mittelstimme ein: „*Gegenbewegung*".

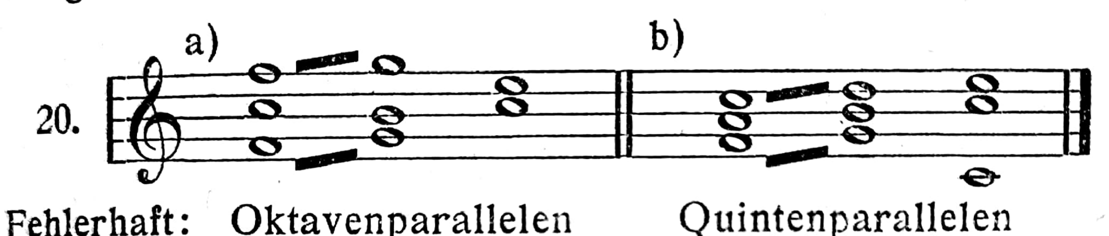
4. Wir greifen zurück auf unsere zweistimmige Formel 15 und interpretieren nun den ersten Ton als Subdominante:



Dasselbe dreistimmig:



Dies stellt uns vor ein neues Problem: Hier ist die Möglichkeit falscher Stimmfortschreitung gegeben:



In [20 a] bewegen sich die beiden Außenstimmen in gleicher Richtung im Abstande von Oktaven, in [20 b] im Abstande reiner Quinten. Im ersteren Falle entstehen „*Oktavenparallelen*", im zweiten „*Quintenparallelen*".

Oktavenparallelen sind fehlerhaft, da infolge des hohen Verschmelzungsgrades der Oktave (1: 2) die Oberstimme zur bloßen Verstärkung der Unterstimme degradiert und in ihrer Selbständigkeit beeinträchtigt wird. Das Oktavenverbot ist sehr alt, es stammt aus dem 13. Jhdt. und wurde erstmalig in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Traktat normiert. Auch das Verbot der Quintenparallelen kann historisch begründet werden.

Regel:

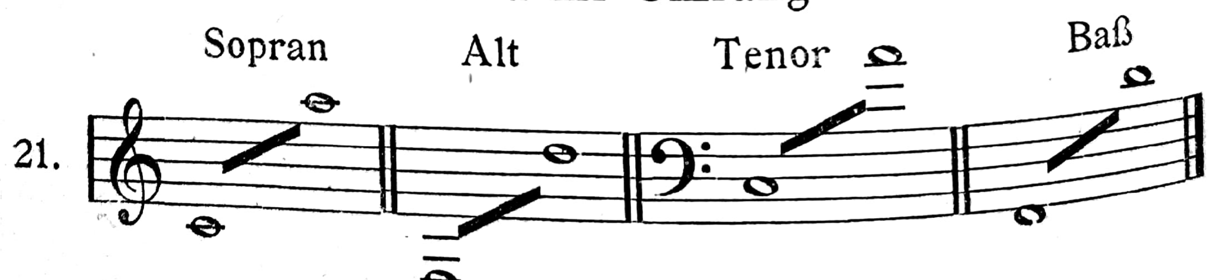
> *Oktaven- und Quintenparallelen sind unzulässig und werden durch Gegenbewegung zur Unterstimme vermieden* (Beispiel 19).

§ 7. Der vierstimmige Satz.

Zur Erleichterung der Klangvorstellung wurden die bisherigen Erklärungen an zwei- und dreistimmigen Beispielen vorgenommen. Die weitere Durchführung der Zwei- und Dreistimmigkeit wäre aber nicht ohne inkonsequente und unruhige Stimmführung möglich und auch nur unter häufigem Verzicht auf Vollständigkeit der Harmonie zu bewerkstelligen. Während die eigentliche linear-polyphone Satztechnik also der Kontrapunktlehre vorbehalten bleibt und in sukzessiver Weise auf der Ein-, Zwei-, Drei- und Mehrstimmigkeit aufbaut, ist der klanglich gebundene harmonische Satz auf die Vierstimmigkeit angewiesen. Das entspricht auch der historischen Entwicklung: Von der Mitte des 16. Jahrhunderts an tritt der dreistimmige Satz in der Literatur zurück und wird der vierstimmige als Norm anerkannt (Zarlino). An die Stelle des bisherigen Trägers der Melodie, des Tenors, tritt der Sopran, während auf der Baß-Stimme das akkordliche Fundament ruht.

Es ist daher völlig begründet, wenn sich auch die heutige Praxis der Harmonielehre des vierstimmigen Satzes bedient und nach erreichter Beherrschung des Stoffes die harmonische Drei- und Zweistimmigkeit durch Abstrahieren aus dem vierstimmigen Satz gewinnt.

Die vier Stimmen und ihr Umfang im Chorsatz:



Im a cappella-Chorsatz sind diese Grenzen unbedingt einzuhalten. In Instrumentalsätzen (z. B. Streichquartett) werden sie den verwendeten Instrumenten angepaßt werden können. In instrumental begleiteten Vokalwerken findet sich häufig eine Überschreitung der Grenzen, da hier die Instrumente stützend nachhelfen können. So

kommt z. B. in Beethovens Missa solemnis häufig im Chorsopran das h^2 vor! Der Umfang solistischer Stimmen ist natürlich meistens bedeutend größer (Koloratursopran bis a^3!).

§ 8. Vierstimmige Dreiklangsdarstellung.

Wir betrachten nachstehenden a cappella-Satz:

O. Vecchi (um 1600)

21.



Die Vierstimmigkeit ist hier bei allen Akkorden durch *Verdoppelung des Grundtones* erreicht. Überprüft man in Partituren von Meisterwerken vollstimmige Akkorde hinsichtlich ihrer Verdoppelungstöne, so ergibt sich als normales Verhältnis:

Grundtöne : Quinten : Terzen = 3 : 2 : 1,

d. h. auf drei Grundtöne kommen in der Regel zwei Quinten und eine Terz. Dies entspricht auch der natürlichen Obertonlagerung vom Partialton 1 bis 6 (siehe Beispiel 12!).

Regel:

Ein Dreiklang wird vierstimmig durch Verdopplung des Grundtones.

Die Verdopplung der Quinte erfolgt nur bei Stimmführungsschwierigkeiten.
Die Verdopplung der Terz ist vorläufig unbedingt zu vermeiden (Ausnahmefälle werden später besprochen). Ganz besonders schlecht ist die Verdopplung eines Leittones.

Besondere Fälle:

1. Bei der schließenden Tonika ist Verdreifachung des Grundtones und Auslassung der Quinte ohne weiteres möglich.

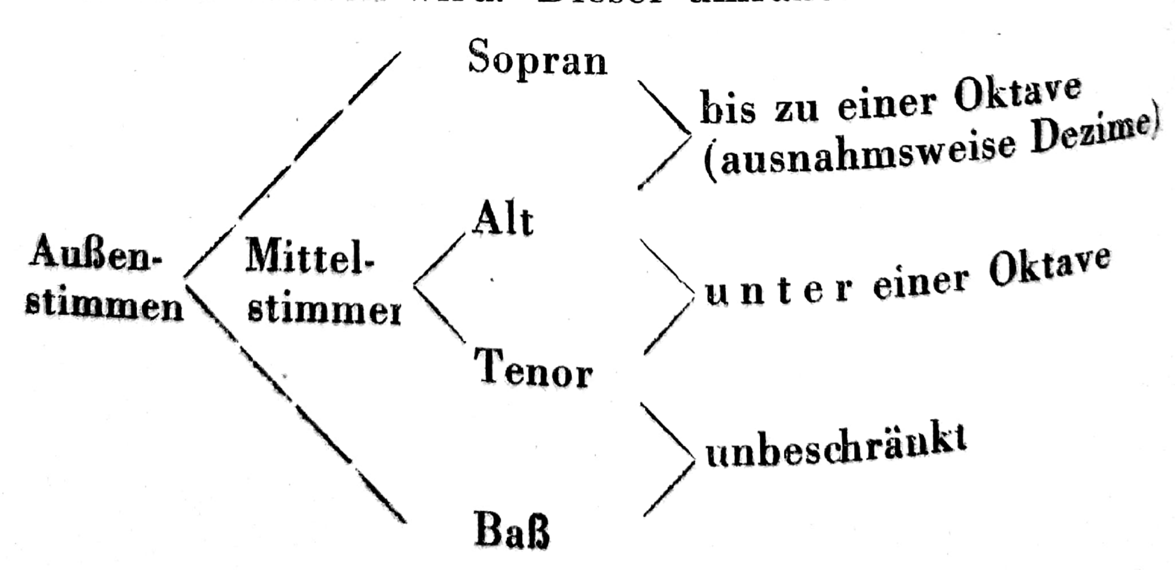
2. Weglassung der Terz ist bisweilen in alten a cappella-Sätzen bei Schlüssen anzutreffen. Es ist dies zurückzuführen auf die damals noch umstrittene Stellung der Terz als unvollkommene Konsonanz. Von dieser Eigenheit der älteren Literatur soll heute kein Gebrauch gemacht werden. Die Terz darf nicht fehlen, da sie das Tongeschlecht bestimmt.

Anweisung zur vierstimmigen Dreiklangsdarstellung:

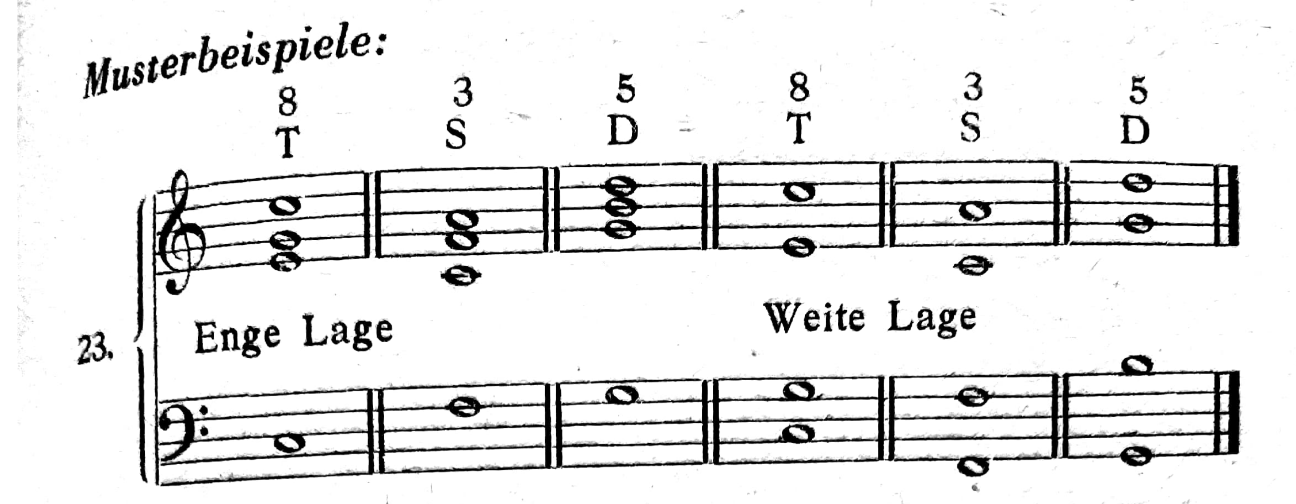
1. Der Grundton des Dreiklanges wird in den Baß gesetzt.

2. Das durch die Lage geforderte Intervall kommt in den Sopran.

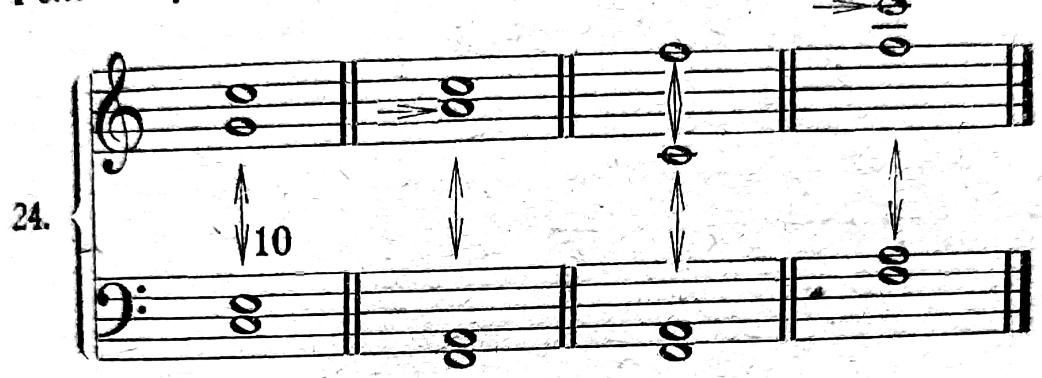
3. Die noch fehlenden Töne werden in Alt und Tenor so verteilt, daß der vorgeschriebene Stimmenabstand nicht überschritten wird. Dieser umfaßt:



Musterbeispiele:



Fehlerhafte Gegenbeispiele:

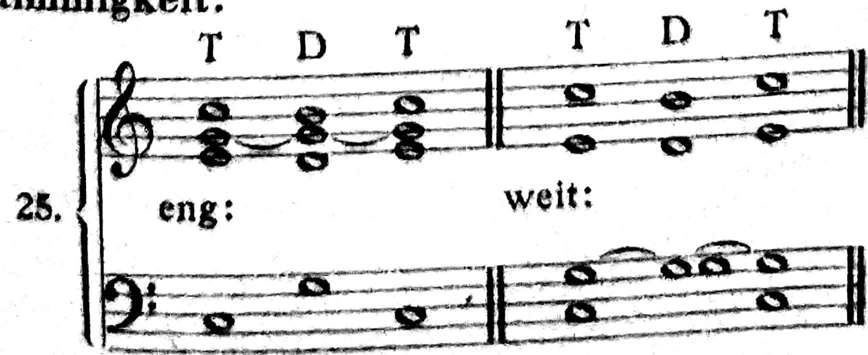


Man wird sich beim Spielen dieser Gegenbeispiele leicht von der klanglichen Aufspaltung überzeugen können, die die Überschreitung der Stimmgrenzen und des Stimmabstandes mit sich bringen.

§ 9. Die Verbindungen der Hauptfunktionen.

A) T-S, S-T und T-D, D-T

Es handelt sich um die Verbindungen von Hauptfunktionen, denen *ein Ton gemeinsam* ist. Wir greifen zurück auf unser dreistimmiges Beispiel 17 und ergänzen es zur Vierstimmigkeit:



Ergebnis:

Der beiden Klängen gemeinsame Ton bleibt *in derselben Stimme* liegen.

Durch den liegenbleibenden Ton lernen wir eine neue Stimmbewegungsart kennen: Die Seitenbewegung zwischen der liegenbleibenden Stimme und den anderen Stimmen.

Anweisung zur Verbindung:

1. Der erste Dreiklang wird in der verlangten Lage dargestellt.
2. Der Baß des ersten Dreiklanges bewegt sich im Quint- bzw. Quartschritt in den Fundamentston des zweiten.
3. Der beiden Dreiklängen gemeinsame Ton bleibt *in derselben Stimme* liegen.
4. Die übrigen Stimmen folgen dem *Gesetz des nächsten Weges*, d. h. sie schreiten *stufenweise* weiter.

Insbesondere gilt das Gesetz des nächsten Weges für die *Leittöne* (§ 6 Pkt. 1).

Leittöne sind:

Die Terz der Dominante in Dur und Moll als aufwärtsführender Leitton zum Tonika-Grundton [1]).

Die Terz der Subdominante in Moll als *abwärtsführender* Leitton in die Tonika-Quinte.



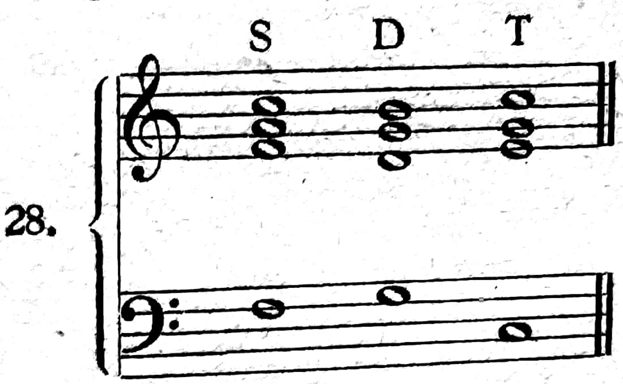
[1]) Keineswegs die „7. Stufe", die durchaus nicht immer Leitton zur 8. Stufe ist, wie die Tonika-Do-Methode durch ihr Handsymbol (aufwärts gerichteter Zeigefinger) andeuten will.

Fehlerhafte Gegenbeispiele:



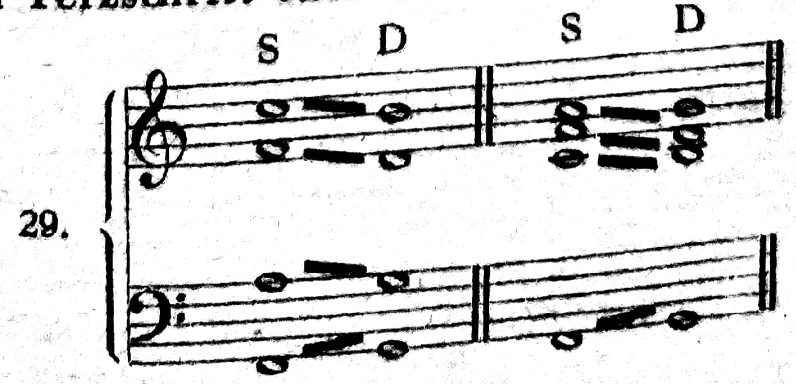
B) Die Verbindung S-D.

Die Stimmführung dieser Verbindung, bei der *kein gemeinsamer Ton* vorhanden ist, ergibt sich aus der Vierstimmigmachung des Beispieles 19:



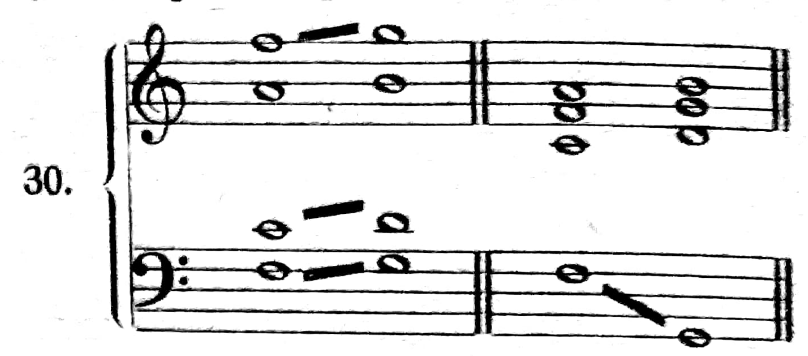
Anweisung zur Verbindung:

1. Der Baß der Subdominante schreitet *stufenweise aufwärts* in den Baß der Dominante.
2. Die übrigen Stimmen werden zur Vermeidung von Oktaven- und Quintenparallelen in *Gegenbewegung zum Baß* geführt, wobei zwei Sekundschritte und ein Terzschritt entstehen:



Fehlerhafte Gegenbeispiele:

30.



Das Gebot der Gegenbewegung würde auch für die Verbindung D-S gelten. Diese wird aber, da die D normalerweise in die T strebt, nur ausnahmsweise Verwendung finden (siehe Beispiel 40 und § 13 Pkt. 2).

§ 10. Zusammenfassung der Stimmführungsregeln.

Die drei Hauptregeln, von A. Bruckner als „Hausmittel" bezeichnet:

1. Das Liegenlassen des gemeinschaftlichen Tones.
2. Das Gesetz des nächsten Weges.
3. Das Gesetz der Gegenbewegung der drei Oberstimmen bei Stufensteigen des Basses.

Aus diesen drei Regeln ergibt sich das Verhältnis der Stimmschritte zueinander wie folgt:





Hinsichtlich der *Parallelbewegung* merke man:

a) fehlerhaft: Parallele zwischen Oktaven, Einklängen, reinen Quinten, Sekunden und Septimen;

b) ausnahmsweise zulässig in den Mittelstimmen die Quintenfolge vermindert-rein.
Zwischen den Außenstimmen oder zwischen einer Mittel- und Außenstimme ist sie jedoch unzulässig;

c) immer zulässig die Quintenfolge rein-vermindert.

Verdeckte Oktaven und Quinten, das sind Fortschreitungen von anderen Intervallen in gleicher Richtung in die Oktave bzw. Quinte, sind im vierstimmigen Satz unbedenklich (Ausnahmefall § 19, Beispiel 71 a).

§ 11. Die metrische Eingliederung der Hauptfunktionen.

Die in § 9 dargestellten Akkordverbindungen sind keineswegs funktionell eindeutig, denn die Folge T-D-T in C-dur kann z. B. in der in 17 dargestellten Form als S-T-S von G-dur verstanden werden.

Die Eindeutigkeitsbestimmung des funktionellen Verlaufes erfolgt erst durch die metrische Eingliederung der Funktionen in betonte und unbetonte Taktwerte. Diese entscheidet über die tonale Schlußkraft der Akkorde. „Eine wirkliche Schlußwirkung entsteht nur, wenn die

abschließende Tonika auf einen Zeitwert eintritt, dem rhythmische Schlußkraft eigen ist" (Riemann). Die Schlußkraft ist am größten, wenn die schließende T auf betontem Taktteil steht: $\frac{3}{4}$ D | T („männlicher Schluß"

im Gegensatz zum „weiblichen" Schluß: | D T |).

Zwei Grundtypen heben sich zunächst heraus:

im Gegensatz zum „weiblichen" Schluß: | D T |).

a) vollkommener Ganzschluß, wenn die schließende T in der Oktavlage erscheint (35 a);

b) unvollkommender Ganzschluß, wenn die schließende T in einer anderen Lage erscheint (35 b).

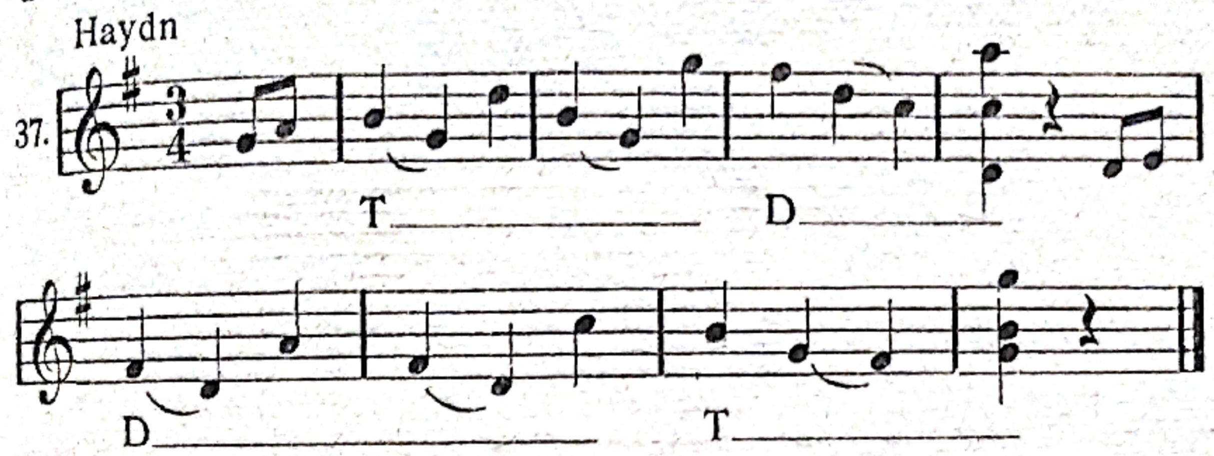
2. *Plagaler Schluß:* S | T (35 c)



Im Gegensatz zu diesen, eine vollständige Entspannung und Lösung herbeiführenden Schlüssen steht der im Verlauf einer periodischen Gruppe meist auf den 3. zum 4. Takt fallende *Halbschluß* T | D oder S | D, der einen vorübergehenden, die Form stark gliedernden Ruhepunkt herbeiführt:



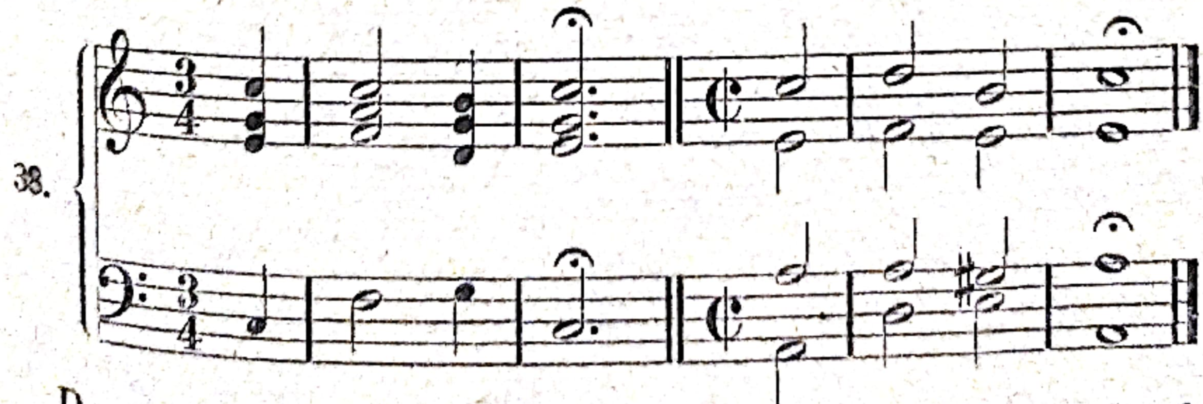
Der authentische Schluß hat sich in der abendländischen Musik durch seine starke Schlußkraft durchgesetzt. Seine Rückwirkung auf die Formgestaltung der periodisierten Musik tritt in folgendem Beispiel als „Frage" und „Antwort" klar zutage:



Metrisches Gerüst dieser Melodie mit Schwerpunktverteilung:



Eine noch schärfere Herausstellung der Tonart erfährt die Ganzschlußformel durch *Einbeziehung der Subdominante*, des eigentlichen „Konfliktakkordes" (Riemann). Es entsteht die *authentische Kadenz* [1]): T | S D | T (38).

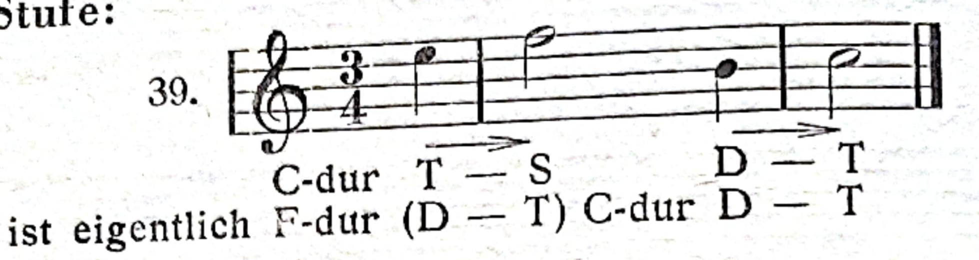


Der entscheidende harmonische Bewegungsverlauf äußert sich in den zwei Phasen T-S und D-T, wobei die erste als „Abkehr", die zweite als „Rückkehr" fungiert: „Jede Wegbewegung von der Tonika ist im strengsten Sinn Konflikt, dessen Lösung nur durch die Rückkehr zu

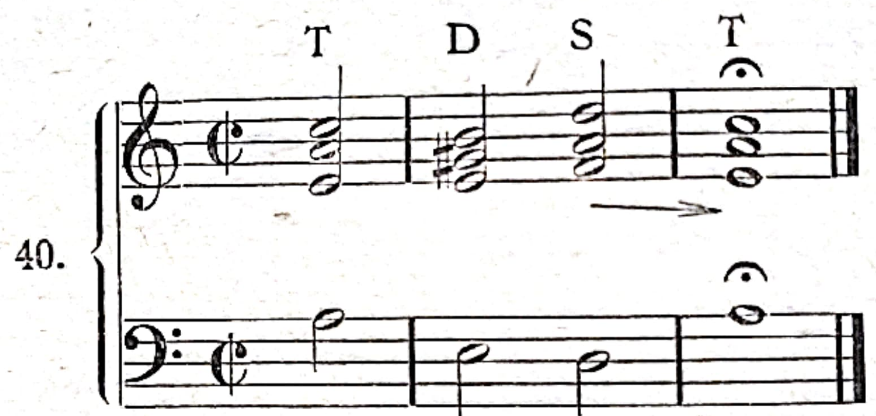
[1]) Eigentlich „Schlußfall" (von cadere = fallen).

ihr möglich ist" (Riemann). Damit erhält die Bedeutung der T eine funktionelle Doppelstellung: als Ausgangspunkt der 1. Phase ist sie zur S dominantlich im F-dur-Sinne gespannt, ist Anfang, energiegeladener Bewegungsimpuls. Als Abschluß der 2. Phase ist sie Entspannung, Lösung, Ruhe (39).

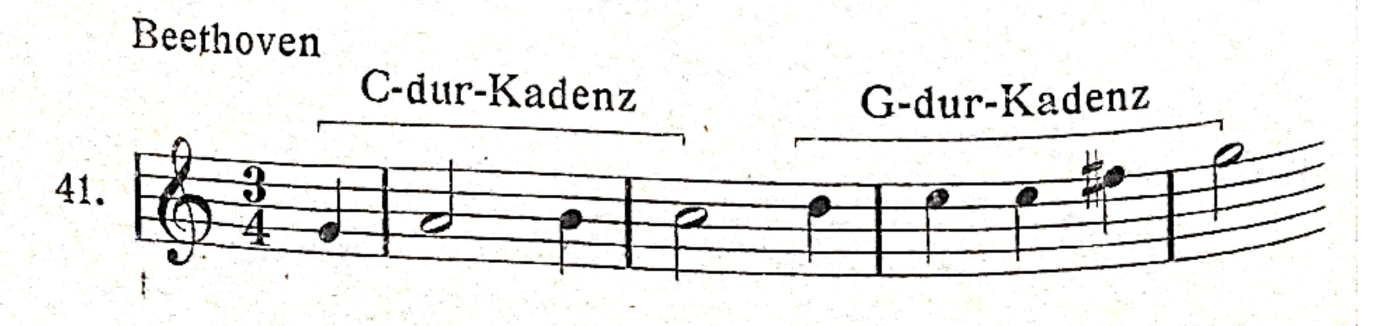
Jetzt erkennt man auch den Leittoncharakter der 3. Stufe:



Auch die *plagale Kadenz* T | D S | T kommt gelegentlich vor (40, siehe auch § 30, Beispiel 121). Man beachte den fallenden Leitton von der S zur T!

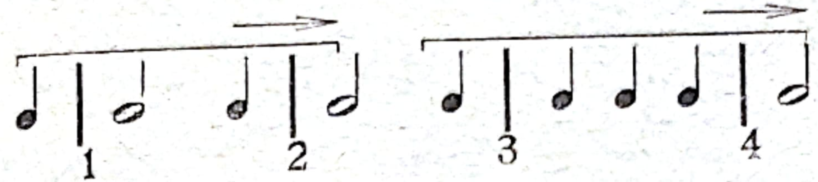


Die Kadenz ist vollkommenes Abbild der Tonalität. Sie ist die Grundlage unserer abendländischen funktionell bedingten Musik. In ihr vereinigt sich die polare Gegenüberstellung der drei Hauptfunktionen und ihre metrische Einordnung zu vollendeter Eindeutigkeit und tonartlicher Konzentriertheit. Auch in melodischer Beziehung stellt der Verlauf jeder Stimme in der regulären Kadenz vorbildliche Geschlossenheit dar. Ein Großteil klassischer Thematik beruht auf kadenzieller Grundlage:



Auch die Struktur des jüngeren Volksliedes zeigt meist ausgesprochen kadenzielle Züge (siehe Beispiel 4).

Beispiel 41 zeigt auch, wie sich die metrische Gewichtsverteilung der Kadenz auf die Schwerpunktlagerungen eines Viertakters auswirkt, wobei die schweren Akzente auf dem 2. und 4. Takt liegen:



Auch die größeren Thementypen der periodisierten Formen [1]) werden in ihrer metrischen Struktur von der Kadenz bestimmt, wie nachfolgende metrische Grundschemen zeigen:

Sechstakter

1 2 3 4 5 6 oder

1 2 3 4 5 6

Achttaktiger Liedtyp

Vordersatz Nachsatz

1 2 3 4 5 6 7 8

Bartyp

1. Stollen 2. Stollen Abgesang

1 2 3 4 5 6

---

[1]) Siehe des Verfassers „Allgemeine Musiklehre", a. a. O. § 85.

Fortspinnungstyp

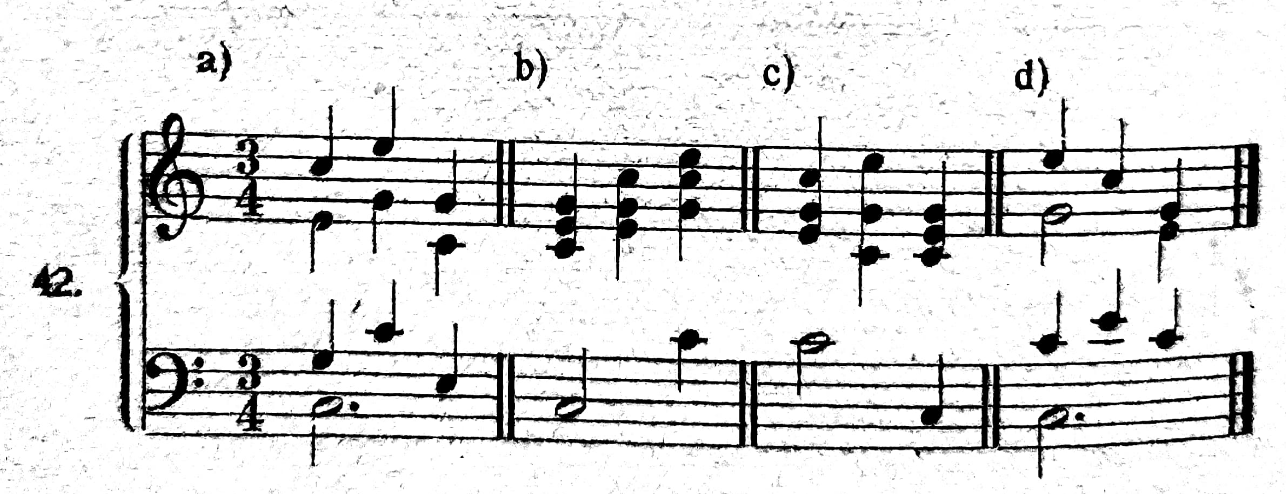


§ 12. Lagenwechsel.

Der Lagenwechsel tritt in zweifacher Weise in Erscheinung:

1. Als Wechsel von Oktav-, Terz- und Quintlage (42 a, b).
2. Als Wechsel zwischen enger und weiter Lage und umgekehrt (42 c, d).

Im Gegensatz zur Verbindung verschiedener Harmonien bleibt hier der Baß liegen oder springt in die Oktave.



Man merke:

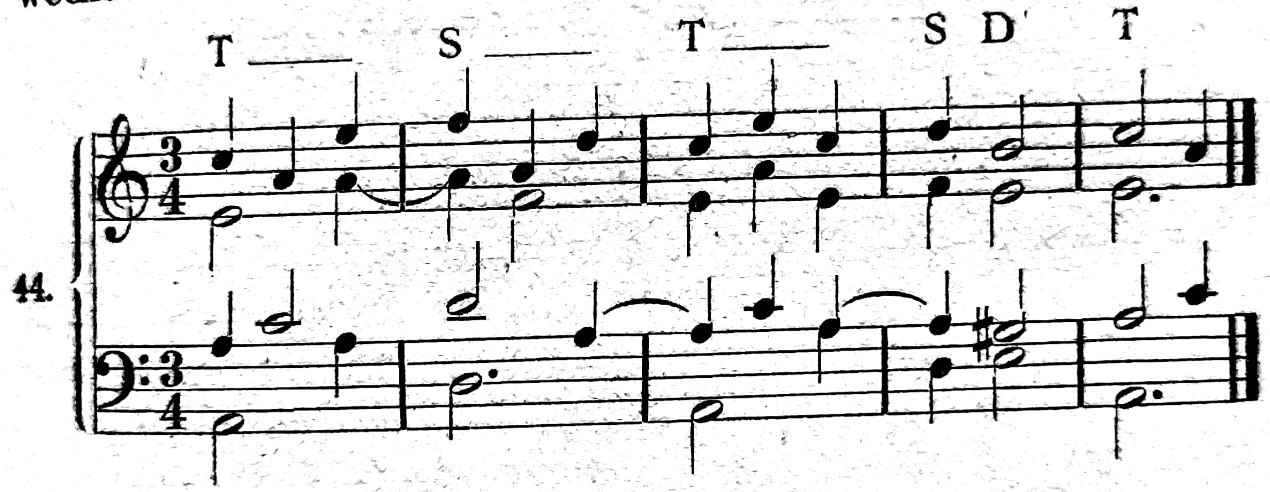
Macht der Sopran einen größeren *Sprung abwärts*, so trachte man *vorher weite Lage* zu bekommen und gehe von dieser in die enge über (43 a).

Macht der Sopran einen größeren *Sprung aufwärts*, so trachte man *vorher enge Lage* zu bekommen und gehe von dieser in die weite über (43 b).

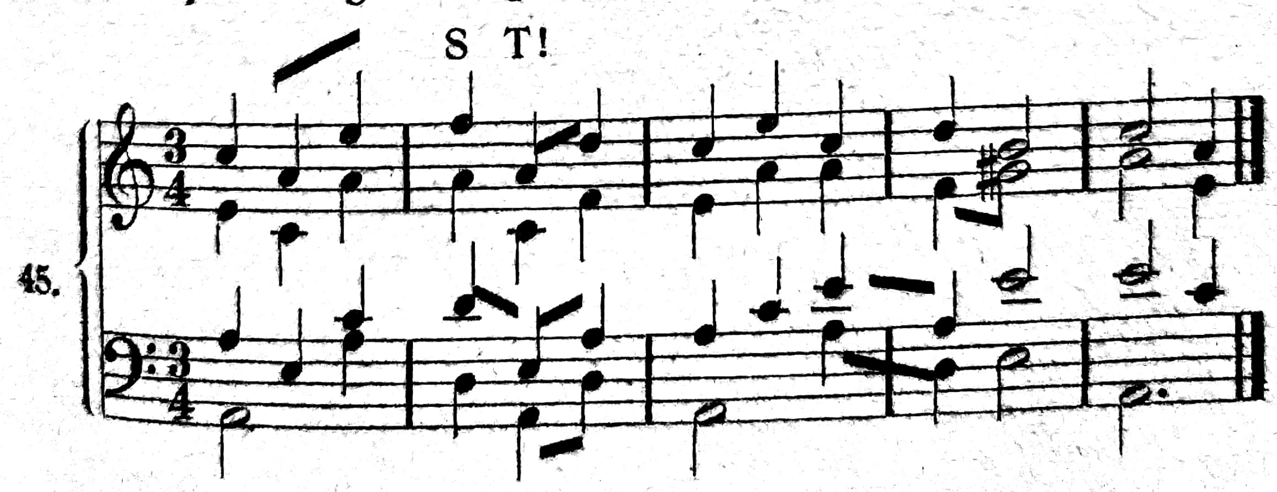


Tritt *Harmoniewechsel* ein, so sind wieder alle für die Harmonieverbindungen maßgebenden Stimmführungsregeln zu beobachten!

Folgendes Sätzchen zeigt die Anwendung des Lagenwechsels:



Fehlerhaftes Gegenbeispiel:



Beanstandungen:

1. Takt: Lagenwechsel nicht geschickt. Da vom 2. zum 3. Viertel im Sopran ein Sprung aufwärts, ist auf 2. Viertel enge Lage angebracht.

2. Takt: Die Soprantöne f und a liegen innerhalb der S-Harmonie, daher ist die T auf dem 2. Viertel nicht gut. Überdies entstehen dadurch Quintenparallelen mit dem 3. Viertel.

3. Takt: Beim Übergang zum 4. Takt Quintenparallelen. Sie wären zu vermeiden gewesen durch Aufwärtsführen des Tenors e nach f und Liegenlassen des Alt. Auf diese Weise würde auch verhindert im

4. Takt der übermäßige Sekundschritt im Alt.

§ 13. Die Harmonisierung einer Melodie. Stimmführungsfreiheiten.

Man bestimme zunächst die Schlußwendungen und die Funktionen. Dabei ist zu beachten:

1. Der Neueintritt einer Harmonie auf betontem Taktteil soll nicht durch Vorwegnehmen derselben auf dem vorhergehenden unbetonten Taktteil abgeschwächt werden, also nicht: T S | T D | D T . . . . .

2. Vor der S keine D! Ausnahmen: a) nach einer Halbschluß-Cäsur, b) in der plagalen Kadenz (Bsp. 40).

3. Bei einem Melodiesprung sehe man, ob die Sprungtöne nicht derselben Harmonie angehören, in welchem Falle Lagenwechsel dem Harmoniewechsel vorzuziehen ist (siehe Beispiel 45, 2. Takt).

Die Ausharmonisierung bringt oft die Notwendigkeit *freier Stimmführung* mit sich:

1. Durchbrechung des Gesetzes vom nächsten Weg.
2. Durchbrechung des Gesetzes vom Liegenbleiben des gemeinsamen Tones.

In beiden Fällen erfolgt der Ausgleich durch gegenbewegende Baßführung.

3. Bei Melodiesprüngen ist in erster Linie die in § 12 gegebene Anweisung zu beachten. Vorsicht, wenn die Sprungtöne nicht in derselben Harmonie liegen! Eventuell gegenbewegende Baßführung! (46 a).

4. Freie Leittonführung ist möglich, wenn der Leitton in der *Mittelstimme* liegt, und zwar kann der D-Leitton in Dur und Moll mit Terzsprung abwärts in die T-Quinte geführt werden, der S-Leitton in Moll mit Terzsprung aufwärts in den T-Grundton (46 b).

5. Stimmführungsfreiheiten werden in den Mittelstimmen vom Ohr viel williger aufgenommen als in den Außenstimmen, die infolge ihrer Exponiertheit viel empfindlicher sind.

6. Jede Stimmführungsfreiheit bringt oft die Gefahr paralleler Quinten und Oktaven mit sich. Da fehlerhafte Stimmfortschreitungen nur bei gerader Bewegung geschehen können, ist Gegenbewegung, vor allem im Baß, oft das beste Mittel, sie zu vermeiden.

7. *Übermäßige Intervalle sind unter allen Umständen zu vermeiden* (47a, b). Jeder übermäßige Schritt ist schwer sangbar und schwer auffassungsfähig. In erhöhtem Maße gilt das von der übermäßigen Quarte, dem „Tritonus", den die Alten den „diabolus in musica", den Satan in der Musik nannten und strenge verpönten. Die Begründung dieses Verbotes liegt in melodischen Erwägungen, da das Ohr *nach einem Sprung Gegenbewegung mit Sekundanschluß* erwartet, wie es sich z. B. bei verminderten Schritten von selbst ergibt. Daher sind verminderte Intervalle ohne weiteres zulässig.

8. Die ältere a cappella-Literatur bedient sich zur Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen der Stimmkreuzung (47 c). Diese ist vorläufig, zur Vermeidung weiterer Komplikationen, nicht anzuwenden.

46.

a) T S besser: b)

Fehlerhafte Gegenbeispiele:

47.

a) übermäßige Sek. b) Tritonus! c) Stimmkreuzung

Es folge ein Musterbeispiel eines mit den bisher zur Verfügung stehenden Mitteln harmonisierten Sätzchens:

48.

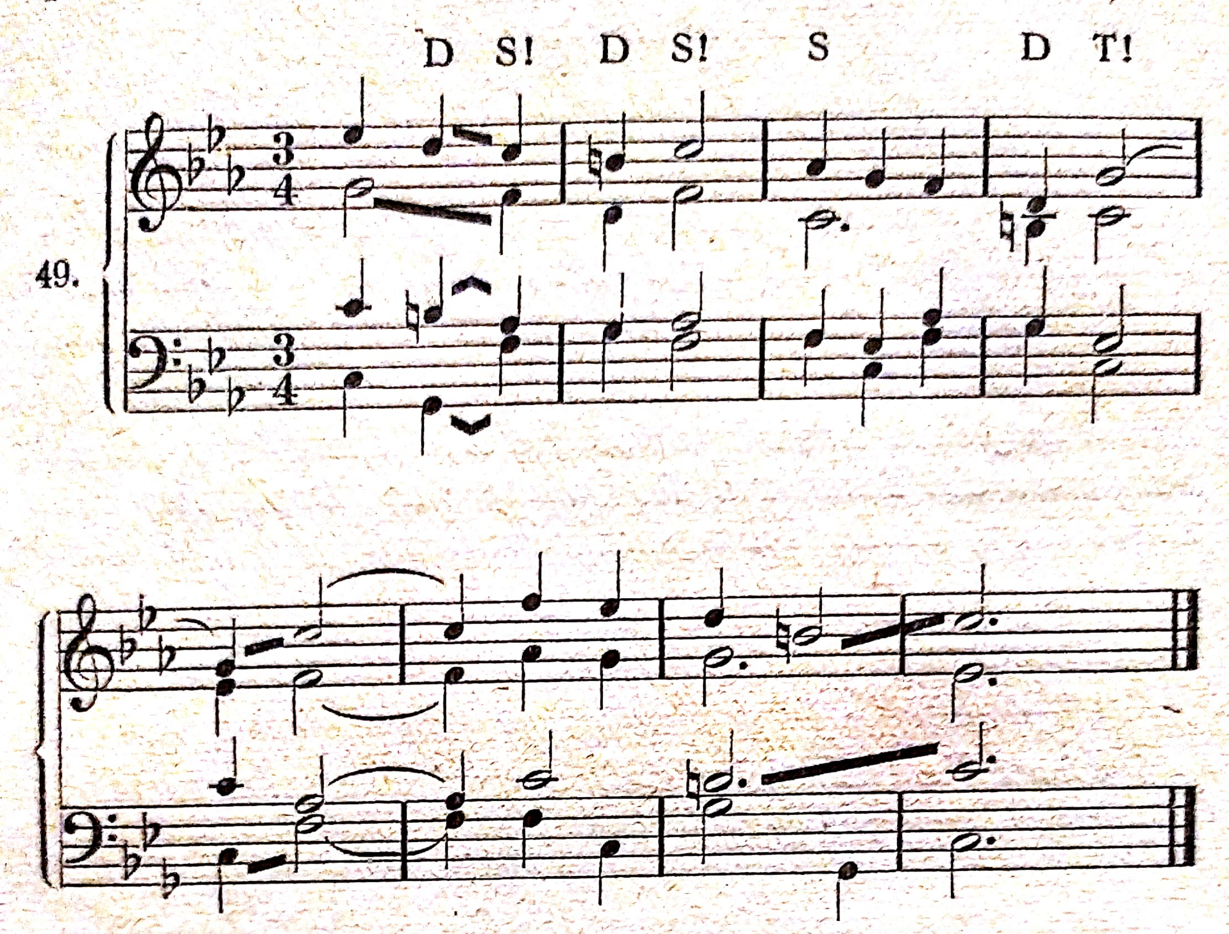
Halbschluß

T D T D T S T S D ..

Ganzschluß

T .. .. S .. T D .. .. T

Fehlerhaftes Gegenbeispiel:



Beanstandungen:

1. Takt: 3. Viertel falsch mit S harmonisiert (nach D!). Dabei entstanden Quintenparallelen, ein Septsprung im Baß und übermäßige Sekund im Tenor.

2. Takt: Die auf dem 2. Viertel eintretende S wirkt hier noch unnatürlicher, da das Ohr hier unbedingt die T erwartet!

4. Takt: Hier nur D-Harmonie möglich. Halbschluß!

5. Takt: Die Sprungtöne im Sopran gehören der T-Harmonie an, daher auf 2. Viertel stehende S ganz unangebracht.

7. Takt: Leittonverdopplung und ihre Folgen: Oktavenparallelen zwischen Leitton und Grundton, ein Kapitalverbrechen!

§ 14. Die Umkehrungen der Hauptfunktionen.

Die durchgängige Verwendung der Fundamentstöne im Baß führt zu einer Überlastung des Satzes mit kadenzierenden Quarten- und Quintenschritten (sogenannten „Paukenbässen"). Es empfiehlt sich daher, im Baß nicht nur Grundtöne zu bringen, sondern auch Terzen und eventuell Quinten.

Die Satzlehre bezeichnet solche Dreiklangslagerungen, bei denen die Terz bzw. die Quinte eines Dreiklanges im Basse liegt, als *Dreiklangsumkehrungen.*

Liegt die *Terz* im Baß, so spricht man vom „*Umkehrungssextakkord*", eigentlich vollständig: „Terzsextakkord".

Liegt die *Quinte* im Baß, so spricht man vom „*Umkehrungsquartsextakkord*".

Diese Bezeichnung ist von der Generalbaßlehre übernommen, die die Akkorde nach der Intervall-Lagerung *vom Baß aus* bezeichnet. Sie wurde bedenkenlos mit der Fundamentstontheorie verquickt, obwohl diese an dem Grundsatz festhält: „Bei Umkehrung ändert sich die Bedeutung der einzelnen Dreiklangstöne nicht: Grundton bleibt Grundton, Terz bleibt Terz, Quinte bleibt Quinte." Diese Verquickung stellt also eine recht sinnwidrige Inkonsequenz dar. Da sich aber die Begriffe „Sext-" und „Quartsextakkord" in der Praxis fest eingebürgert haben, müssen sie wohl oder übel auch hier übernommen werden.

A. Die erste Umkehrung.

1. Die Terz des Dreiklanges liegt im Baß.
2. Da die Terz nicht verdoppelt werden darf, darf sie in keiner der oberen Stimmen enthalten sein.

3. Verdopplungston ist *Grundton oder Quinte* (50 a).
4. Anwendung: Entweder im *Lagenwechsel* (50 b) innerhalb derselben Harmonie oder bei der Folge verschiedener Harmonien (50 c).

Auch Sextakkorde untereinander können verbunden werden (51 a). Vorsicht aber bei Sextakkordverbindungen zwischen S und D, bei der leicht übermäßige Intervalle entstehen können (51 b); durch Oktavversetzung eines der Baßtöne können diese in zulässige verminderte Schritte umgewandelt werden (51 c, siehe auch § 13, Pkt. 7).

6. Der Umkehrungssextakkord trägt wesentlich dazu bei, die Baßstimme melodischer zu gestalten.



B. Die zweite Umkehrung.

1. Die Quinte des Dreiklanges liegt im Baß.
2. Der Umkehrungsquartsextakkord ist nur denkbar innerhalb *gleichbleibender Harmonie*, wobei der Baß vom Grundton oder von der Terz in die Quinte springt und diese ebenso sprungweise verläßt.
3. Die oberen Stimmen bleiben entweder liegen (52 a) oder nehmen Lagenwechsel vor (52 b).
4. Die beim Durchlaufen der Terz entstehende Terzverdopplung ist unbedenklich.
5. Anwendung in Begleitungsfiguren von Märschen und Tänzen [1]) (50 c).

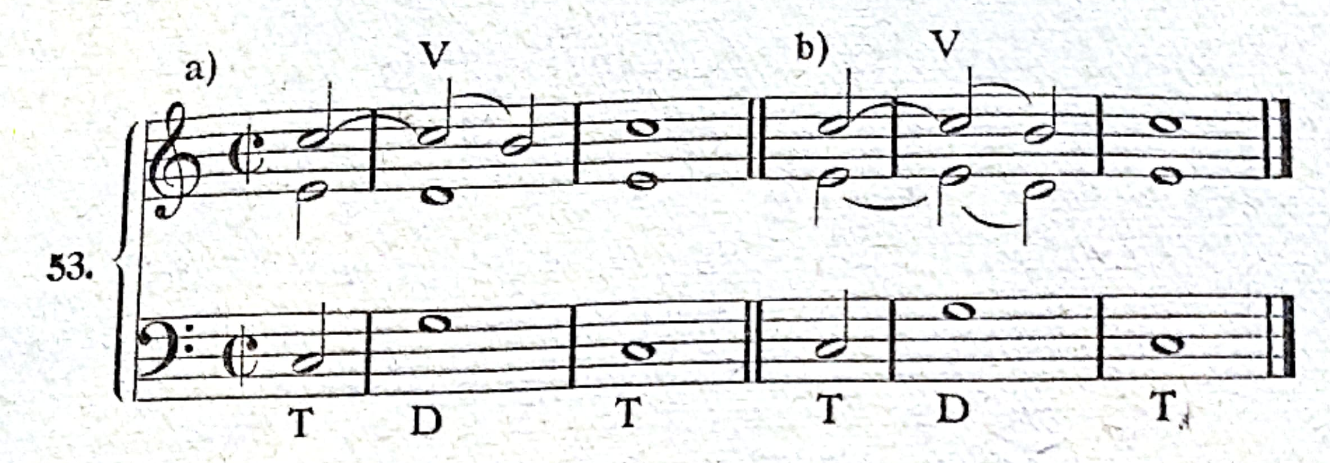


§ 15. Entstehung der Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselakkorde durch harmoniefremde Töne.

1. Wir greifen zurück auf unser Beispiel 17 und metrisieren es in geradem Takt, gleichzeitig lassen wir den Leittonwechsel *verzögert* eintreten. Auf diese Weise erhalten wir folgende Ableitungen:

---

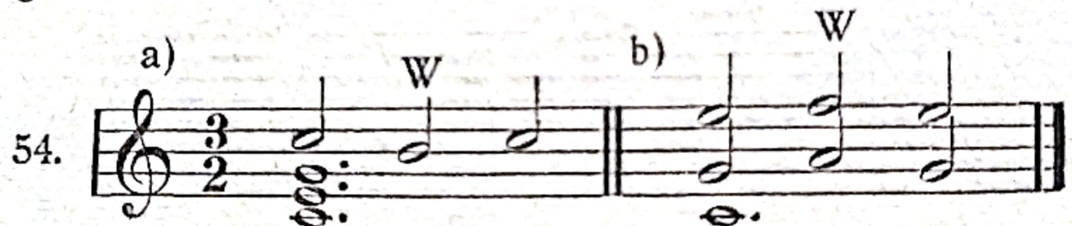
[1]) Louis - Thuille bringt in seiner Harmonielehre als treffendes Beispiel den Anfang von Mozarts Don Juan - Menuett.



Durch den verzögerten Eintritt entstehen auf betontem Taktteil die „V o r h a l t e" V, die als *dissonierende* Bildungen anzusehen sind, da sie innerhalb der D Fremdkörper darstellen.

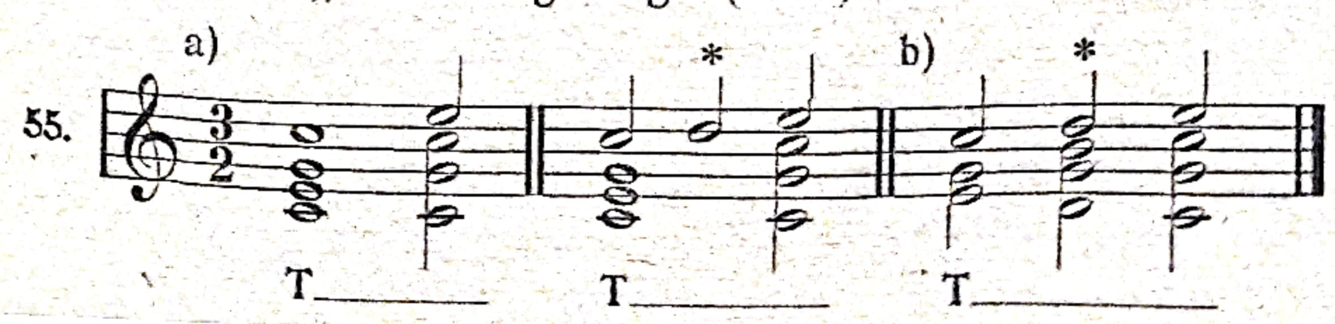
So entsteht in 53 a bei V ein dissonierender „Vorhaltsakkord", in 53 b ein „Doppelvorhaltsakkord", ein sogenannter „Vorhaltsquartsextakkord".

2. Nehmen wir den Leittonwechsel in Beispiel 17 auf der ruhenden T-Funktion vor, so erhalten wir, bei gleichzeitiger Metrisierung im ungeraden Takt:



Es entstehen W e c h s e l n o t e n b i l d u n g e n W auf unbetontem Takt, die ebenfalls als dissonierend zu betrachten sind, da sie die Konsonanz der ruhenden T stören (54 a). Durch doppelte Wechselnoten entsteht der sogenannte „Wechselquartsextakkord" (54 b).

3. Im Lagenwechsel entsteht bei der Verbindung zweier im Terzabstand liegender Töne auf *unbetontem* Taktteil der „D u r c h g a n g" (55 a):



Durch doppelte Durchgangsbildung entsteht der „Durchgangsquartsextakkord“ (55 b).

Zusammenfassung:

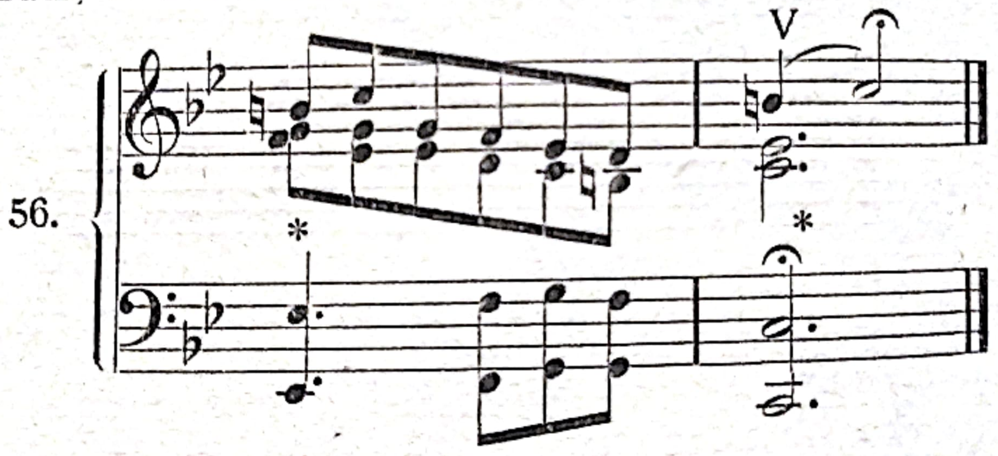
a) Der Vorhalt „verzögert“ auf betontem Taktteil den Eintritt einer Harmonienote.
Der Durchgang „verbindet“ auf unbetontem Taktteil zwei im Lagenwechsel liegende Harmonietöne.
Die Wechselnote „verziert“ auf unbetontem Taktteil einen Harmonieton.

b) Alle harmoniefremden Töne sind als *Dissonanzen* zu betrachten, da sie Fremdkörper im Gefüge eines Akkordes sind und daher einer „Auflösung“ bedürfen.

c) Dissonanzen auf betontem Taktteil wirken viel schärfer als solche auf unbetontem:

Bach, Schluß der Matthäus-Passion

56.



Dissonanzbehandlung.

Einführung der Dissonanz:

Sie erfolgt „vorbereitet“, wenn die Dissonanz im vorhergehenden Akkord enthalten ist und übergebunden werden kann (wie in Beispiel 53).
Sie erfolgt „frei“, wenn sie nicht aus dem vorhergehenden Akkord übergebunden werden kann. In solchem Falle ist *gegenbewegende Führung* der das Dissonanzintervall bildenden Töne empfehlenswert.

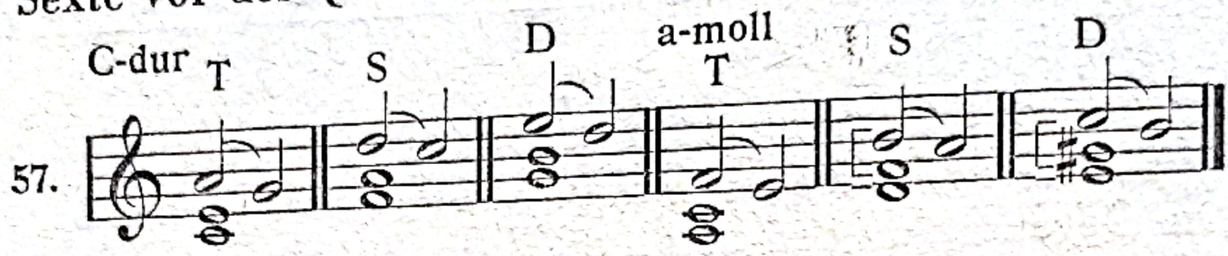
Auflösung der Dissonanz:

Sie erfolgt *stufenweise.* Ist dies jedoch nicht möglich, dann soll die Auflösung später nachgeholt werden („Nachträgliche“ Auflösung, Beispiel 155).

§ 16. Vorhalts-, Durchgangs- und Wechsel-Sextakkorde.

A. Vorhaltssextakkorde

entstehen stets auf betontem Taktteil durch Vorhalt der Sexte vor der Quinte:



Die Vorhaltssextakkorde der T, S und D in Dur, sowie der T in Moll sind milde *Scheinkonsonanzen,* da die Vorhalte keinen wirklichen Dissonanzzustand herbeiführen, der in einem verminderten oder übermäßigen Intervall in Erscheinung treten würde. Daher klingen diese Akkorde wie konsonierende Sextakkorde, weshalb sie H. Riemann „Scheinkonsonanzen“ nennt.

Dagegen sind die Vorhaltssextakkorde der S und D in Moll zufolge der durch die Vorhaltsbildung entstandenen verminderten bzw. übermäßigen Intervalle grelle und scharfe Dissonanzen.

Anweisung für die Behandlung im vierstimmigen Satz.

1. Verdopplungston ist stets der im Baß befindliche *Grundton* der Hauptfunktion.
2. Lage: Vorhalt am besten im Sopran (58 a), aber auch im Alt oder Tenor möglich (58 b).
3. Einführung: Entweder vorbereitet durch Überbinden der Vorhaltssexte aus dem vorhergehenden Akkord (58 a), oder frei, wobei gegenbewegende Baßführung angebracht ist (58 c).
4. Auflösung der Vorhaltssexte stets stufenweise abwärts in die Quinte.

5. Verwendungsmöglichkeit: Zur melodischen Belebung des Soprans. Besonders häufig der Vorhaltssextakkord der S zur melodischen Bereicherung der Kadenz (58 c).



B. Durchgangs- und Wechselsextakkorde.

Sie bieten, da sie auf *unbetontem* Taktteil stehen und, im Gegensatz zu den betonten Vorhaltssextakkorden die klangliche Konsistenz nicht beeinträchtigen, keine wesentlichen Probleme:



§ 17. Vorhalts-, Durchgangs- und Wechsel-Quartsextakkorde.

Sie entstehen durch Doppelvorhalt der Sexte vor der Quinte und der Quarte vor der Terz:



Die richtige Anwendung der Quartsextakkorde gehört zu den empfindlichsten Kapiteln der Harmonielehre. Man beschränke sich auf die in der Quartsextakkord-tabelle (Seite 58) angegebenen Möglichkeiten und halte sich genau an die daselbst gegebenen Anweisungen und die Beispiele 61 bis 64.

Verdopplungston bei allen Quartsextakkorden ist der *Baßton.*



Kategorie	Taktstellung	Entstehung	Charakteristik
Vorhalts-Quartsextakkord Beispiel 61, 62	betont	durch Doppelvorhalt	Vorhalt vor der D („kadenzierender Quartsextakkord“)
			Vorhalt vor der T
			Vorhalt vor der S
Durchgangs-Quartsextakkord Beispiel 63	unbetont	durch Durchgangsbewegung zwischen Grund- und Sextakkorden oder umgekehrt	als Schein-D zwischen 2 Toniken, von denen einer Umkehrungssextakkord
			als Schein-T zwischen 2 Subdom., von denen eine Umkehrungssextakkord
Wechsel-Quartsextakkord Beispiel 64	unbetont	durch Wechsel 5—6—5 3—4—3	als Schein-S innerhalb der T
			als Schein-T innerhalb der D

Tabelle

Beispiel	Baßführung	Anwendung
61 a, b, c	Einführung stufenweise	in Ganzschluß, Kadenz, Halbschluß, auch bei Lagenwechsel (60 b) und frei (60 c)
62 a, b	Einführung sprungweise	plagale Wirkung
62 c, d	Einführung sprungweise	in Dur selten, in Moll oft als „phrygische“ Wendung (62 d)
63 a	Baß schreitet stufenweise von Grundton zur Terz oder umgekehrt	immer möglich bei stufenweiser Sopran- oder Baßführung von Grundton zur Terz oder umgekehrt
63 b		
64 a	Baß auf dem akkordlichen Fundament liegend	immer möglich bei ruhendem Baß und Bewegung des Soprans 3—4—3 oder 5—6—5
64 b		

§ 18. Charakteristische Dissonanzen.

Man versteht darunter solche, die einem Akkord ein bestimmtes Gepräge geben und seine funktionelle Eindeutigkeit bestärken.

1. Eine charakteristische Dissonanz für die *Tonika* gibt es nicht, da ja gerade die in ihrer Prim, Terz und Quinte begründete Konsonanz für die T charakteristisch ist.

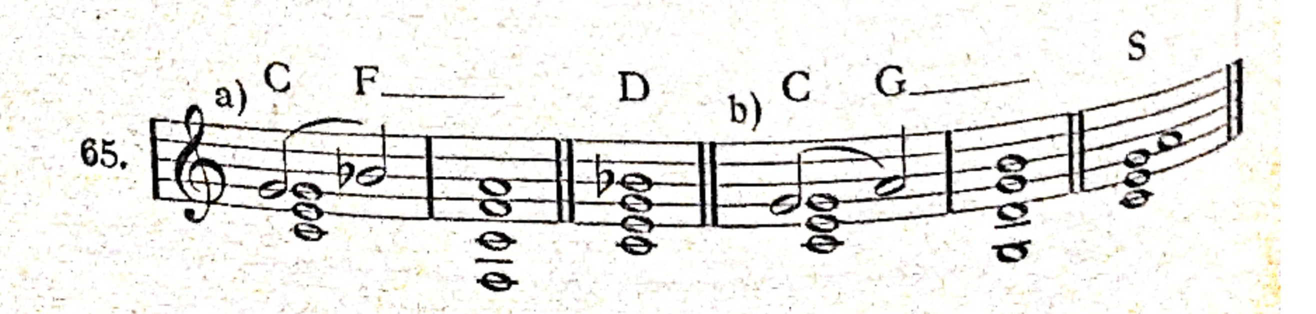
2. Für die *Dominante* ist die dazugefügte *kleine Septime* charakteristisch, d. h.: *Jeder Dur-Dreiklang erhält durch Hinzutreten der kleinen Septime Dominantfunktion:*

> c-e-g ist T von C-dur. Durch Hinzutreten der Septe b erhält dieser Klang D-Funktion von F-dur, es entsteht der D-Septakkord c-e-g-b (65 b).

3. Für die *Subdominante* ist die hinzugefügte *große Sexte* charakteristisch, d. h.: *Jeder Dur- oder Moll-Dreiklang erhält durch Hinzutreten der großen Sexte S-Funktion:*

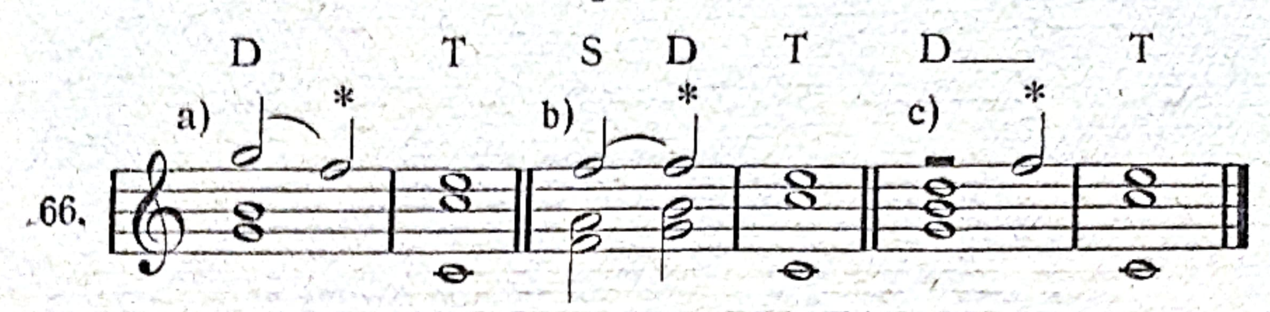
> c-e-g ist T von C-dur. Durch Hinzutreten der großen Sexte a erhält dieser Klang S-Funktion von G-dur. Es entsteht der „Akkord der hinzugefügten Sexte" (nach Rameau „accord de la sixte ajoutée").

Diese Bildung ist freilich nicht so eindeutig wie der Dominantseptakkord, der in seiner Zusammensetzung (Durdreiklang und kleiner Septe) einzigartig dasteht. Denn auch die T und D nehmen unter Umständen die sixte ajoutée an (z. B. oft die T in Schlüssen als unaufgelöste „Reizdissonanz").



§ 19. Der Dominantseptakkord.

1. Seine Entstehung ist zurückzuführen auf:

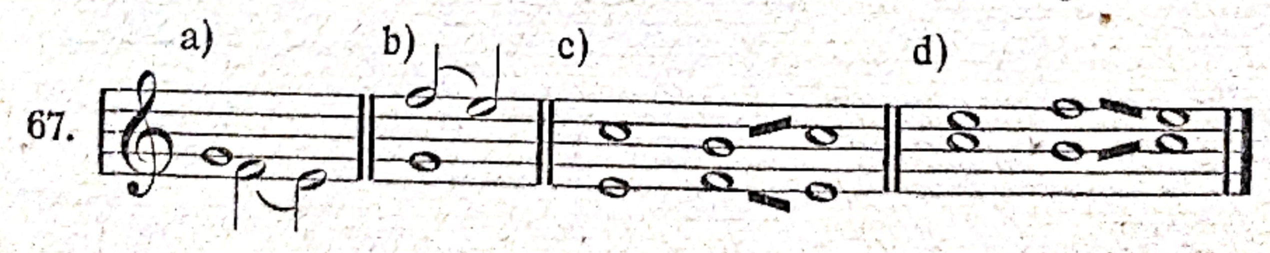


Bsp. 66 a) Durchgangsbewegung in der D 8—7 zur Terz der T.

„ 66 b) Eindringen des S-Grundtones in die D. Dieser erzeugt den Dissonanzkonflikt: in C-dur und c-moll: g-h-d + f
D S

„ 66 c) Die Eigenschaft der kleinen Septe als charakteristische Dissonanz ermöglicht auch das nachträgliche freie Hinzutreten der kleinen Septe in der D.

2. Wesentlich sind die Dissonanzspannungen zwischen Grundton-Septe und Leitton-Septe. Ihre Auflösung ergibt sich aus folgenden Teilbetrachtungen:



Bsp. 67 a) Jede große Sekunddissonanz löst sich in die Terz auf; daher auch:

„ 67 b) strebt ihre Umkehrung, die kleine Septdissonanz, zur großen Sexte.

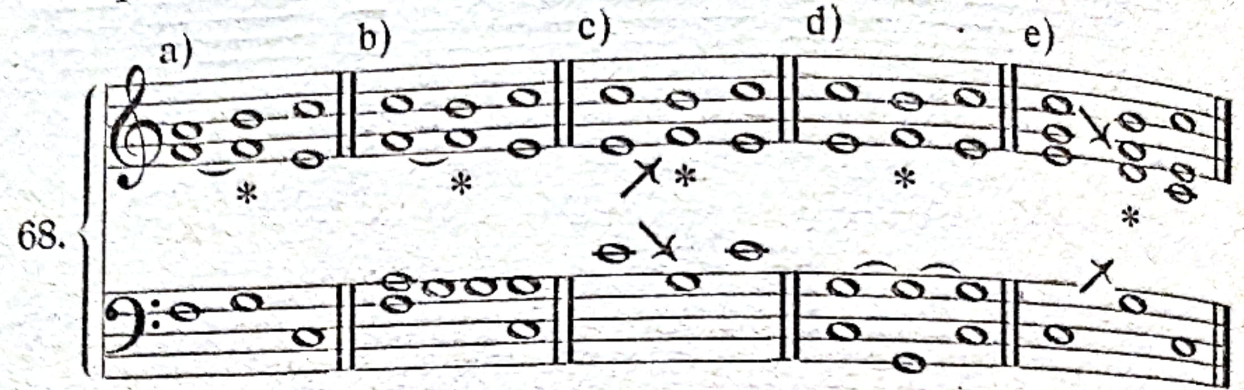
„ 67 c) Jeder Tritonus löst sich leittonmäßig in die kleine Sexte auf; daher auch:

„ 67 d) strebt seine Umkehrung, die verminderte Quinte, in die große Terz.

Folgerung:

Die Dominantsepte löst sich stufenweise abwärts in die T-Terz auf.

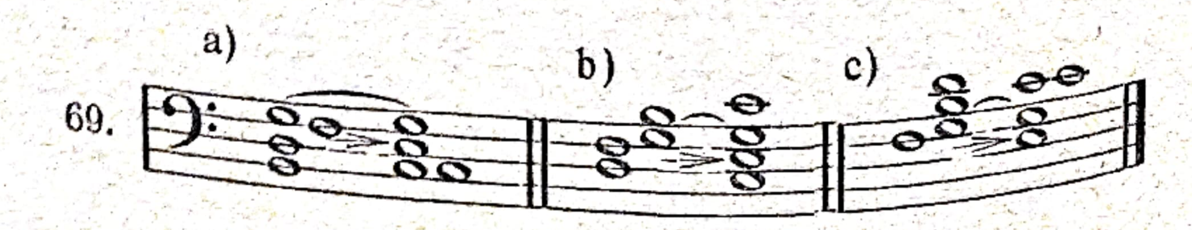
3. Die Einführung der Septe ergibt sich aus den Beispielen 17 und 19 und man unterscheidet:



Bsp. 68 a) *vorbereitete* Septeinführung durch Überbindung aus der S.
„ 68 b) dasselbe vierstimmig.
„ 68 c) *freie* Septeinführung, Gegenbewegung im Baß angebracht (§ 15 c).
„ 68 d) dasselbe vierstimmig.
„ 68 e) andere Art der Einführung.

4. Die Quinte steht zu keinem anderen Tone im Dissonanzverhältnis und kann somit als neutraler Ton angesehen und ausgelassen werden. In diesem Falle wird der Grundton verdoppelt (68 d). Wird aber die Quinte gebracht, dann ergibt die normale Auflösung die T mit dreifachem Grundton und ohne Quinte (68 e). Eine vollständige T (mit Quinte) wird in einem solchen Falle nur dann möglich sein, wenn man von der freien Leittonführung (Leitton in einer der Mittelstimmen!) nach § 13 Pkt. 4 Gebrauch machen kann (Beispiel 70 c).

5. Die drei Umkehrungen des D-Septakkordes sind alle gut verwendbar:



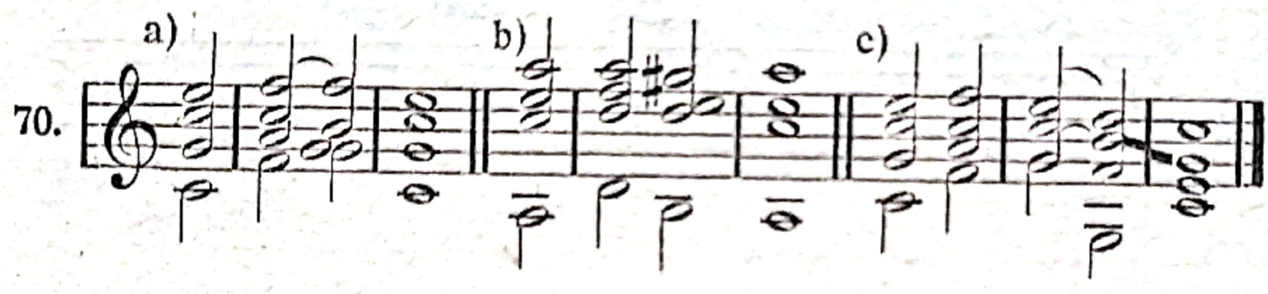
Sie werden generalbaßmäßig benannt:

Bsp. 69 a) Quintsextakkord (vollständig: Terzquintsextakkord).

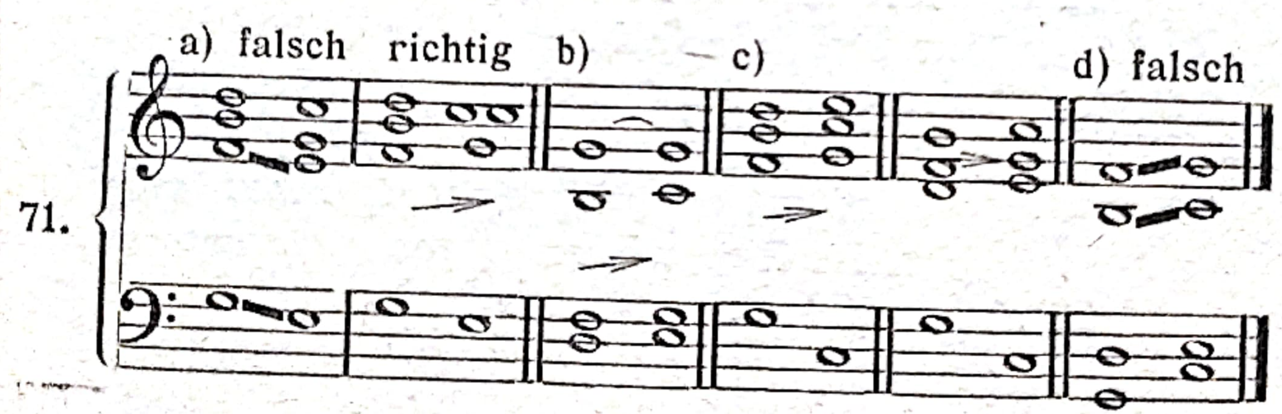
„ 69 b) Terzquartakkord (vollständig: Terzquartsextakkord).

„ 69 c): Sekundakkord (vollständig: Sekundquartsextakkord).

6. Die Verwendung des D-Septakkordes in der Kadenz zeigen folgende Beispiele:



7. Eine anormale Führung der Septime stufenweise aufwärts kann in folgenden Fällen stattfinden:



Bsp. 71 a) bei der Auflösung in den T-Sextakkord zur Vermeidung fehlerhafter *verdeckter Oktaven* (von der Septe zur Oktave).

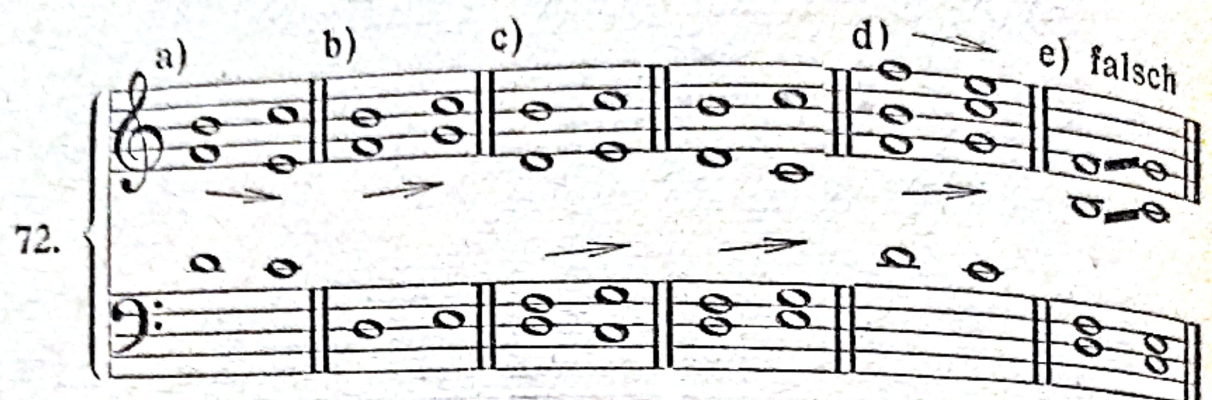
„ 71 b) bei der Auflösung des Terzquartakkordes in den T-Sextakkord.

„ 71 c) wenn eine andere Stimme den Auflösungston der Septe bringt.

Bei gewissen Lagen können hier fehlerhafte Quintenfolgen vermindert-rein entstehen (71 d, vgl. § 10 b!).

Bei allen anormalen Führungen der Septime ist gegenbewegende *Baßführung* angebracht.

8. Die „verkürzte Form“ des D-Septakkordes entsteht durch Weglassung des Grundtones: h-d-f, der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe:

72.


Bsp. 72 a) dreistimmig mit normaler Abwärtsführung der Septe

„ 72 b) dreistimmig mit anormaler Aufwärtsführung der Septe

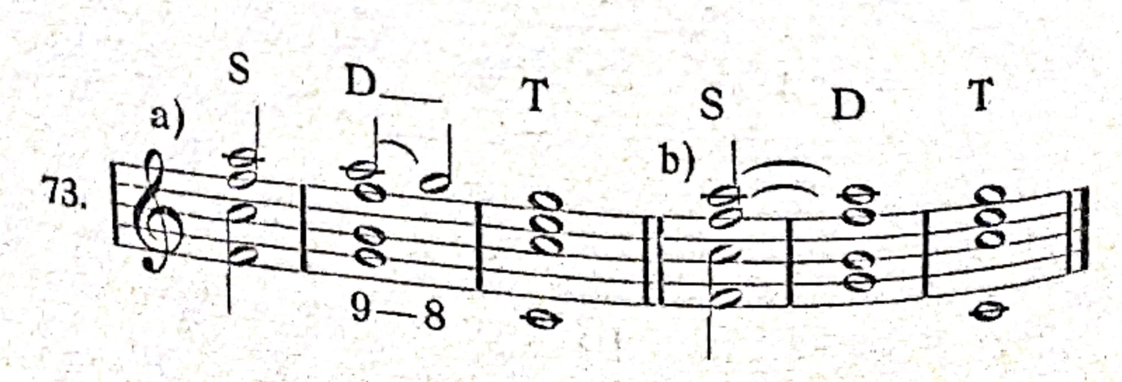
„ 72 c) vierstimmig, beste Darstellung mit Quinte im Baß, die Quinte verdoppelt. Auflösung entweder in den Grund- oder Sextakkord.

„ 72 d) Auch die Verdopplung der Septe, die im vollständigen Septakkord nicht möglich ist, ist in gewissen Lagen gut verwendbar

„ 72 e) Vorsicht vor fehlerhaften Quintenfortschreitungen vermindert-rein (§ 10 b)!

§ 20. Der Dominantseptnonakkord.

1. Seine Entstehung kann man sich auf verschiedene Weise denken:

73.


Bsp. 73 a) durch Vorhaltsbildungen 9—8
„ 73 b) durch Eindringen von Grundton und Terz der S in die D.

C-dur: $\overset{D}{\frown}$ g-h-d + $\overset{S}{\frown}$ f-a   c-moll: $\overset{D}{\frown}$ g-h-d + $\overset{S}{\frown}$ f-as

Die starke Betonung der S gibt dem Akkord den Charakter eines „Doppelklanges“, d. h. eines aus verschiedenen Klangwurzeln zusammengesetzten neuen dissonierenden Klangkörpers. Seine eigenartig schillernde Klangfarbe hat diesem Akkord namentlich in der romantischen Musik (Wagner, Bruckner!) einen besonderen Platz eingeräumt. Aber auch im jüngeren Volkslied ist er häufig anzutreffen („Ich habe mein Feinsliebchen“, „Z'Lauterbach“, in zahlreichen Jodlern).

2. None und Septime stehen zum Grundton und zur Terz im Dissonanzverhältnis, während die Quinte wie beim D-Septakkord neutraler Ton ist. Ihre Weglassung ist daher bei Vierstimmigmachung üblich (Beispiel 74).

Beste Lage: None im Sopran (74 a). Sie kann jedoch auch in einer anderen Stimme gebracht werden (74 b-e). Es ist aber dabei zu beachten:

> *Der charakteristische Nonabstand vom Grundton der D muß unter allen Umständen gewahrt werden.*

Eine Verengerung der None zur Sekunde oder gar Umkehrung zur Septime muß vermieden werden, da dadurch völlig andersartige klangliche Lagerungen entstehen (Beispiel 76).

3. Die *Auflösung der None erfolgt,* ihrem Vorhaltscharakter entsprechend, stufenweise abwärts und zwar entweder bereits in der D selbst (73 a, 74 a, b) oder erst in der T (73 b, 74 c, d, e).

4. Die *Einführung der None* erfolgt entweder vorbereitet (74 a, c) oder frei (74 d) mit gegenbewegender Baßführung.

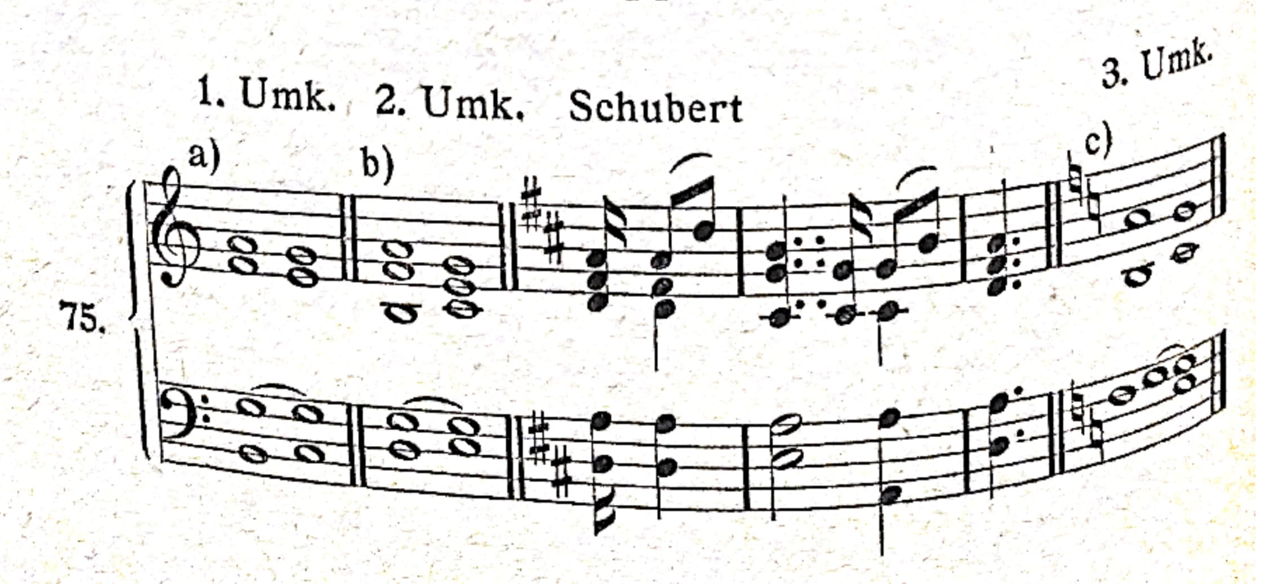
C-dur a) * b) *

74.

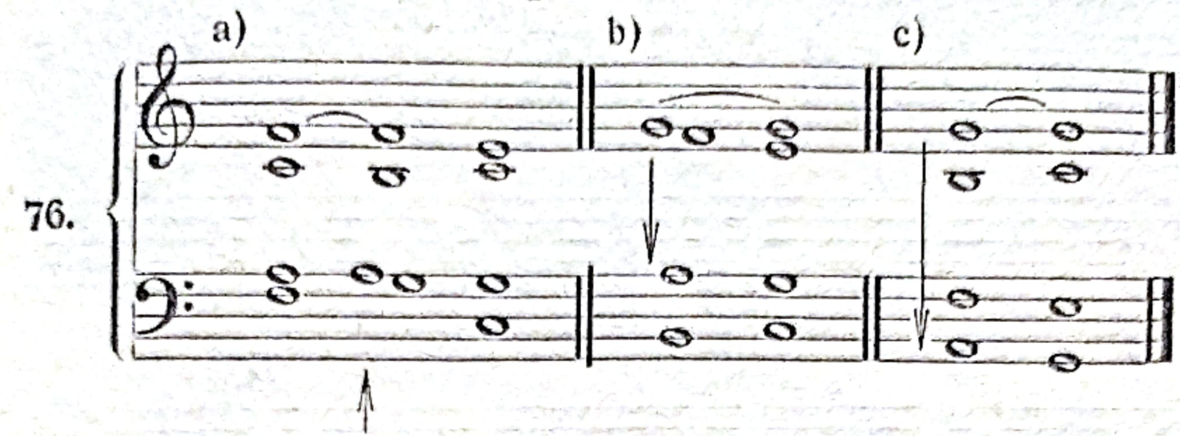
a-moll C-dur

c) * d) * e) *

5. Es sind drei Umkehrungen möglich (75 a, b, c), je nachdem ob Terz, Quinte oder Septe im Basse liegt. Die Umkehrung mit der None im Baß (76 c) ist aus den in Pkt. 2 angeführten Gründen nicht anzuwenden. Die Umkehrung mit der Quinte im Baß erfordert Fünfstimmigkeit und, zur Vermeidung paralleler Quinten, in der nachfolgenden T Terzverdopplung (75 b).



Fehlerhafte Gegenbeispiele:



6. Fehlt die Terz, so ist Aufwärtsführung der None möglich (77 a). Fehlt die Septe, so schwindet der Doppelklangscharakter und es liegt ein schon in der älteren Musik häufig vorkommender Nonvorhalt vor (77 b).



7. Die „verkürzte Form" des D-Septnonakkordes entsteht durch Weglassung des Grundtones. Diese hat zur Folge, daß ein Klanggebilde entsteht, in dem D und S zu gleichen Teilen vertreten sind:

D S — in C-dur: h-d-f-a   D S — in c-moll: h-d-f-as

Die *verkürzte Form hat in Moll* stärkeren Spannungsgehalt als in Dur. Ihre Außentöne bilden das Intervall einer verminderten Septe h-as, weshalb der Akkord allgemein als „verminderter Septakkord" bekannt ist. Sein Aufbau aus drei kleinen Terzen befähigt ihn zur enharmonischen Umdeutbarkeit, die in der Modulation eine große Rolle spielt (§ 57).

Die Auflösung der verkürzten Form macht in gewissen Lagen zur Vermeidung paralleler Quinten *Terzverdopplung* in der T nötig (78 a, d), die aber auch durch *Abspringen in die verdoppelte Quinte* (bei Bach häufig) umgangen werden kann (78 b).

Alle Umkehrungen sind möglich (78 c-f). Liegt der S-Grundton im Baß, so setzt er sich als Grundton des ganzen Akkordes durch (Plagalwirkung, 78 e).

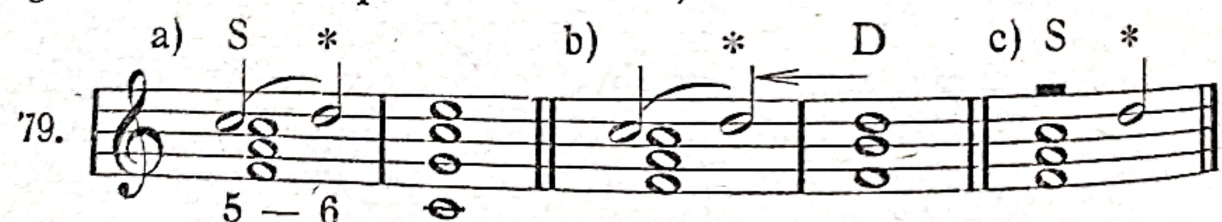
78. a) * b) * c) * d) * auch *

e) * f) *

§ 21. Die Subdominante mit hinzugefügter Sexte

(sogenannter „Rameauscher Sextakkord") [1])

1. Die Entstehung dieses Akkordes, der ein Spiegelbild des D-Septakkordes ist, ist zurückzuführen auf:



Bsp. 79 a) eine Durchgangsbewegung 5-6 zur T-Terz.
„ 79 b) Eindringen der D-Quinte in die S. Es entsteht auf diese Weise der Dissonanzkonflikt

in C-dur: D d + S f-a-c   in c-moll: D d + S f-as-c

[1]) Nach dem französischen Theoretiker J. Ph. Rameau (1683 bis 1761), der diesen Klang „accord de la sixte ajoutée" nennt.

Bsp. 79 c: Die Eigenschaft der großen Sexte als charakteristische Dissonanz (§ 18) ermöglicht auch das nachträgliche Hinzutreten der großen Sexte zur S.

2. Ein faktisches Dissonanzverhältnis entsteht nur zwischen Quinte und Sexte, die eine Sekunddissonanz bilden.

Ihre Auflösung erfolgt naturgemäß in die Terz (80 a).

Folgt die T, so bleibt die Quinte liegen und die Sexte schreitet stufenweise aufwärts in die Terz der T (80 b).

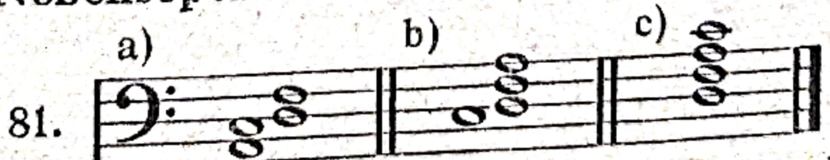
Folgt die D, so bleibt die Sexte liegen und die Quinte schreitet stufenweise abwärts in die Terz der D (80 c).

a) oder b) S — T c) S D

80.

3. Einführung des Akkordes. Da der S in der Regel die T vorausgehen wird, kann die Quinte der S durch Überbinden vorbereitet werden (82), die Sexte tritt dann stufenweise ein.

4. Die Umkehrungen schwächen die charakteristische klangliche Prägung wesentlich ab (81). Eine völlig neue Situation ist gegeben, wenn die Sexte in den Baß gelegt wird (81 c). Dann setzt sie sich als Fundamentston durch und die frühere Quinte wird zur dissonierenden Septe („Nebenseptakkord" der 2. Stufe, § 29).



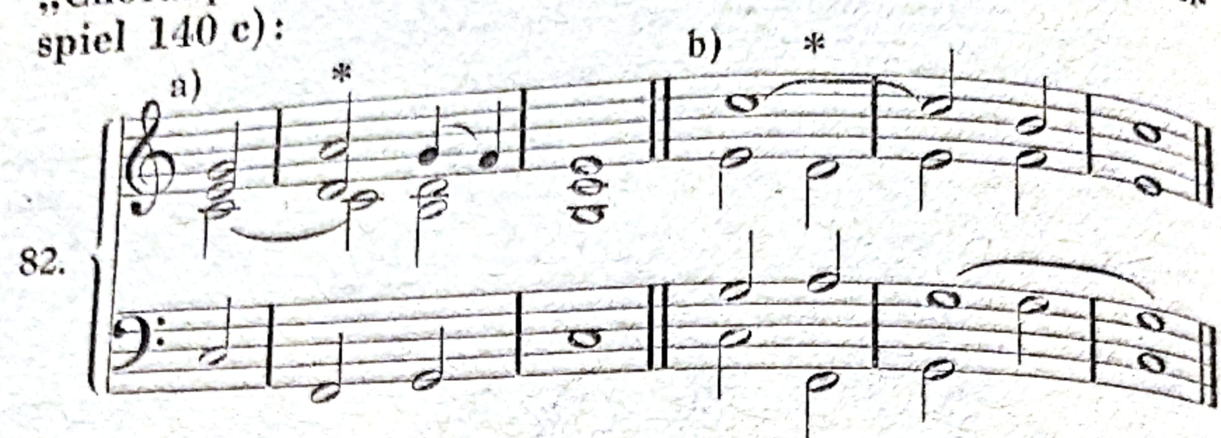
Man beschränke sich daher in der Verwendung dieses Akkordes auf seine Grundstellung und allenfalls die erste und zweite Umkehrung.

5. Der Akkord bringt eine wertvolle Bereicherung der

[1]) Im folgenden wird anstatt der Bezeichnung „S mit hinzugefügter Sexte" die abgekürzte Bezeichnung „S mit Sexte" verwendet.

Kadenz und wird besonders gern in Chorälen als „Choralquintsextakkord" verwendet (§ 35, Pkt. 5, Beispiel 140 c):

82.



6. Die „verkürzte Form" der S mit Sexte. Wie beim D-Septakkord und D-Nonakkord durch Weglassung des Grundtones, so entsteht bei der S durch *Weglassung der Quinte* eine überaus häufig vorkommende verkürzte Form: in C-dur: f-a-d in c-moll: f-as-d

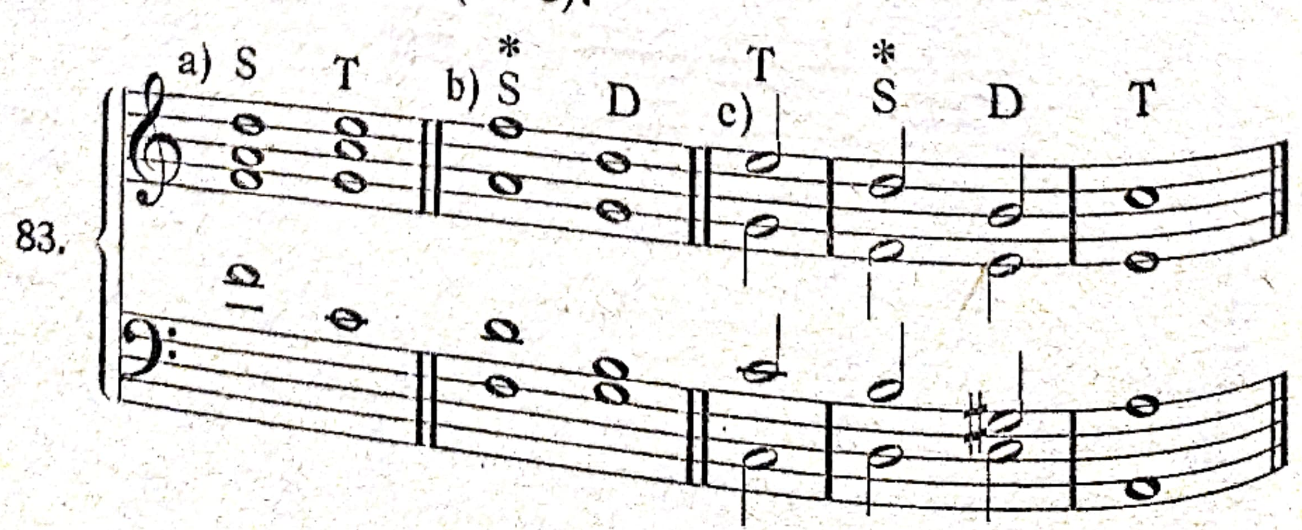
In Dur ist diese S-Form allerdings anscheinend nichts anderes als die Umkehrung des d-moll-Akkordes (§ 28). Aber gerade dieser akustisch nicht rein gestimmte Dreiklang, den z. B. A. Bruckner wegen seiner unreinen Quint als „bedenklich" bezeichnete, hat die Anwartschaft als Dissonanz betrachtet zu werden, welcher Auffassung die obige Betrachtung sehr entgegenkommt. So äußert sich auch der Dissonanzcharakter unserer verkürzten Form besonders in der Kadenz. In Moll wirkt er durch das Tritonus - Intervall f - h noch stärker (83).

Verdopplungston in der verkürzten Form ist unbedingt der Fundamentston der S.

Seine *Auflösung* erfolgt entweder in die T oder D (83 a, b).

Seine *Verwendung* in der Kadenz ist außerordentlich verbreitet (83 c).

83.



III. HOMOPHONE BEARBEITUNG DES JÜNGEREN VOLKSLIEDES.

§ 22. Allgemeines.

Der Studierende ist nun in der Lage, das Gelernte praktisch für die Volksliedbearbeitung anzuwenden. Wir wählen dazu jüngere Volkslieder mit einfacher harmonischer Gestaltung und möglichst wenig wechselnder Harmonik. Mittelalterliche Volkslieder und Choräle sollen vorläufig noch nicht verwendet werden, da sie eine besondere Beherrschung des harmonischen Materiales, Stilgefühl und die Kenntnis der Nebenharmonien, Modulation u. a. beanspruchen.

1. *Die Art der Bearbeitung.*
   Entweder für a cappella-Chor und zwar: für gemischten Chor, Männerchor, Frauenchor, vier-, drei- und zweistimmig
   oder für eine Singstimme mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente.

2. Das Gelingen der Bearbeitung ist abhängig zunächst von der *richtigen Wahl der Harmonien,* ferner von der *stilgemäßen Anwendung* der satztechnischen Mittel, z. B. von der Art der Begleitung, Auftaktbehandlung u. dgl.

3. *Die Wahl der richtigen Harmonien* läßt oft viel zu wünschen übrig, weil meistens der Fehler gemacht wird, daß Note für Note von Anfang bis Schluß durchharmonisiert wird, ohne daß man sich vorher Rechenschaft über die formale Gliederung, die metrische Gruppierung und dem daraus resultierenden Gesamtverlauf abgelegt hat. Daher kommt es, daß der betreffende Bearbeiter dann wohl selbst oft das Gefühl hat, dies oder jenes müßte anders sein, ohne jedoch eine Korrektur vornehmen zu können. Harmonien, die an falscher Stelle

stehen, wirken „unnatürlich". Aber mit dieser Erklärung, die der Lehrer oft dem Schüler gibt, ist noch nichts getan. Denn die „Unnatürlichkeit" einer Harmonie ist ja nur die Folge des Nichterkennens einer inneren Gesetzmäßigkeit, die sich aber nicht in Regeln fassen läßt, sondern im speziellen Fall aus der Entwicklung der Melodie begründet ist.

Überblicken wir die harmonischen Ausdeutungsmöglichkeiten, die uns durch die bisher gelernten Mittel geboten werden, so können wir z. B. die einzelnen Stufen unserer C-dur-Tonleiter wie folgt harmonisch interpretieren:

C : T oder S oder S mit Sexte.
d : D, D mit Septe, oder S mit Sexte, auch verkürzte Formen dieser Akkorde.
e : T.
f : S, auch S mit Sexte oder D-Septakkord oder D-Septnonakkord, auch deren verkürzte Formen.
g : D oder D-Septakkord oder D-Septnonakkord.
a : S, S mit Sexte, oder D-Septnonakkord und die verkürzten Formen dieser Klänge.
h : D, D-Sept- oder D-Septnonakkord, auch deren verkürzte Formen.

Außer der 3., 5. und 7. Stufe kann also jede funktionell doppeldeutig sein, so daß wir einerseits über reiche Möglichkeiten verfügen, anderseits aber auch über die richtige Wahl im Klaren sein müssen.

Im folgenden seien einige Anhaltspunkte dafür gegeben.

§ 23. Die Grundtypen des harmonischen Verlaufes.

Hinsichtlich des harmonischen Verlaufes kann man vier Typen unterscheiden:

1. Lieder, deren harmonische Struktur nur aus T und D besteht, wie z. B. „Rosenstock, Holderblüh", „Jetzt

gang i ans Brünnele", „Bald gras ich am Neckar", „Hab mein Wage voll gelade" u. a.

Meist wird der Fragestellung T-D das Antwortmotiv D-T gegenübergestellt.

Die schlichte volkstümliche Guitarre- oder Lautenbegleitung erweist sich hier als einfachste und natürlichste Lösung:



Mit der Begleitung des 2. und 3. Taktes durch die D-Septharmonie ist die einzig richtige Auffassung des a als D-None gegeben, während das a des 4. Taktes als Vorhalt zur T-Quinte behandelt wird. Die Harmonisierung dieser drei a im subdominantlichen Sinne würde eine dem Charakter des jüngeren Volksliedes ganz widersprechende Unruhe in der Harmonik herbeiführen:

T | S D | S D | S T

Gegenüber dem älteren, außerordentlich harmonisch labilen Volkslied beruht das jüngere auf einer ausgesprochen konstanten, meist nur taktweise wechselnden Harmonik.

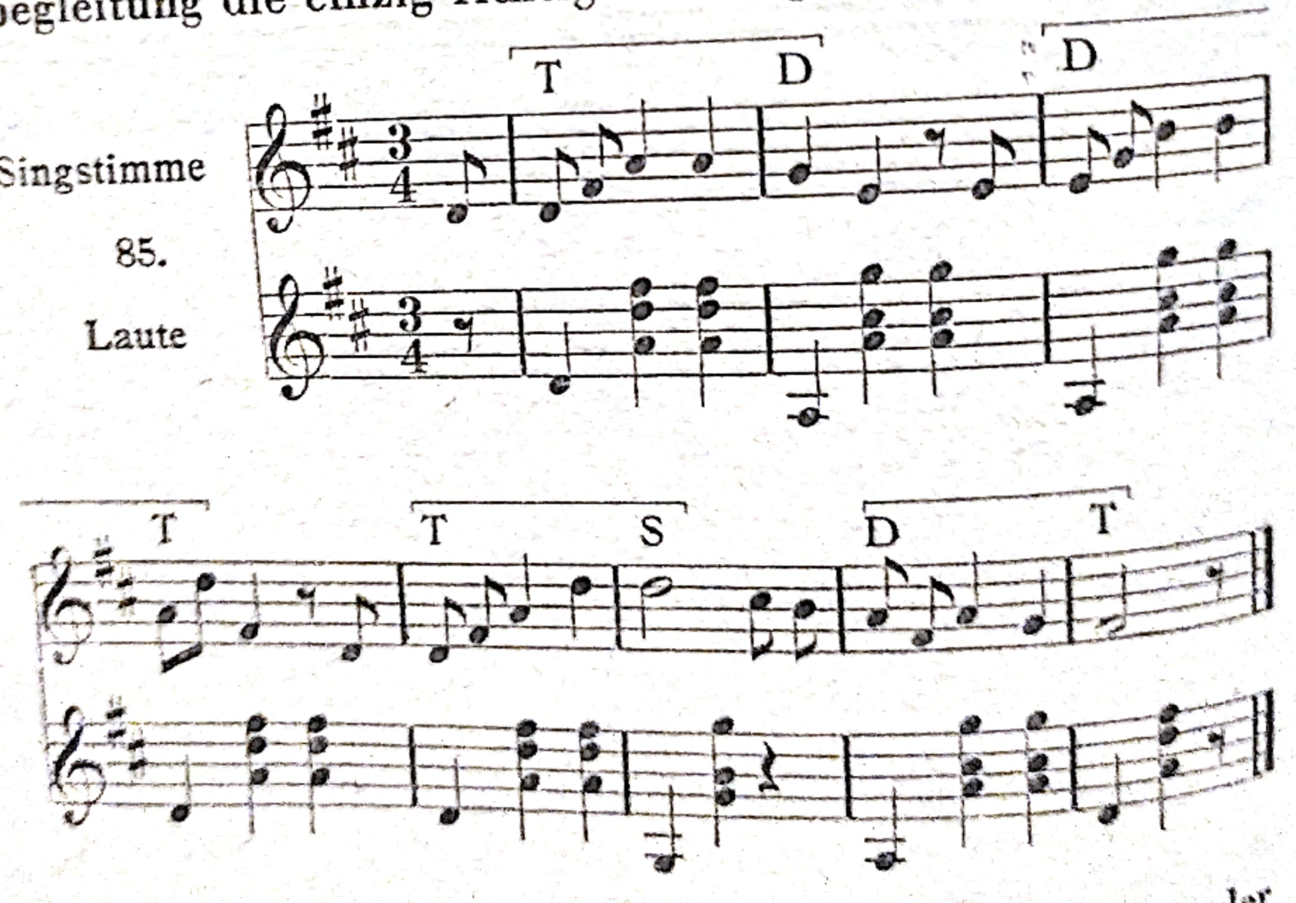
2. Lieder, deren melodischer Verlauf kadenziell vor sich geht und die darum die S einbeziehen. So hat das Lied „Drunten im Unterland" (Beispiel 4) im 1. und 3. Teil (der Reprise) ausgesprochen kadenziellen Charakter, während der Mittelteil nur auf T und D als Frage und Antwort gestellt ist:

1. Teil: T | S | D | T
2. Teil: T | D | D | T
3. Teil: T | S | D | T

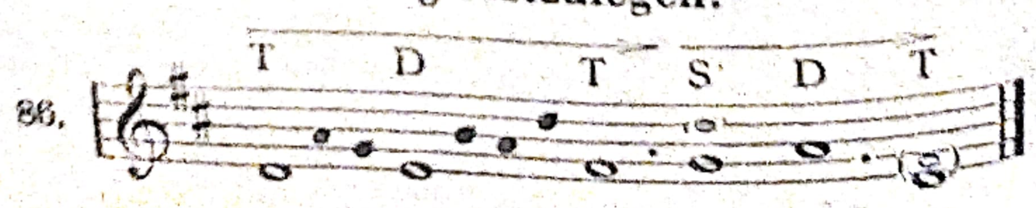
Einen ähnlichen Bau weisen die Lieder „Alle Vögel sind schon da“ und „Die Lorelei“ auf.

3. Einteilige Lieder, im Vordersatz T und D bevorzugend, im Nachsatz der S zustrebend, wie z. B. „Ich habe mein Feinsliebchen“, „Die Gedanken sind frei“, „Steh ich in finstrer Mitternacht“, „Ach Mädchen nur einen Blick“ u. a.

Bei Liedern mit ausgesprochen tanzartigem Charakter wird die Wahl der harmonischen Mittel nicht schwierig sein. Auch hier liefert die volkstümliche Instrumentalbegleitung die einzig richtige Lösung:



In solchen Fällen empfiehlt es sich, das Gerüst der melodischen Entwicklung festzulegen:



Die S des 6. Taktes erscheint hier ausgesprochen als Zielpunkt der ganzen Entwicklung. Von der Sinnwidrigkeit eines Vorwegnehmens der S überzeuge man sich durch Spielen folgender Harmonisierung der ersten vier Takte:

T | S D | D S | T oder noch schlimmer T | S | S | T

4. Lieder, die im Vordersatz kadenzieren und im Nachsatz nur T und D bringen, wie z. B. das Kinderlied „Fuchs du hast die Gans gestohlen“:

Vordersatz — Echo — Nachsatz

T | T | S | T | S | T ||: D | T | D | T :||

Es konnten hier nur die Haupttypen gebracht werden. Die große Zahl modulatorischer Lieder sollte hier überhaupt nicht erfaßt werden. Es handelte sich hier zunächst um eine Klärung der wichtigen dominantlichen Verhältnisse.

§ 24. Die Bearbeitung für a cappella-Chor.

Bezüglich der Satzweise für *4-stimmigen gemischten Chor* ist nicht viel zu sagen, da sie ja seit Beginn unseren Übungen zugrunde gelegt wurde (siehe Beispiel 92).

Für *Männerchor* muß der Satz auf den Umfang der Männerstimmen (F bis a) gebracht werden (Beispiel 94).

Für *Frauenchor* muß der Satz auf den Umfang der Frauenstimmen (f bis a) gebracht werden (Beispiel 96).

Oft wird der *dreistimmige* Satz dem vierstimmigen vorzuziehen sein, da er aufgelockerter klingt (Beispiel 93, 95, 97).

Stimmkreuzungen sind dabei tunlichst zu vermeiden!

Ein Hauptaugenmerk ist auf *melodische Baßführung* zu richten. Da das melodische Element das Intervall der Sekunde ist, wird auch in der Baßführung *Sekundbewegung* anzustreben sein. Ein Baß, der sich fortwährend in Quarten- und Quintenschritten ergeht, ist jedenfalls nicht als melodisch anzusprechen. Wir haben durch Umkehrungen, Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselakkorde genug Möglichkeiten, die Baßführung melodisch

zu gestalten. Natürlich schließt das die vorübergehende Verwendung der Sprungbewegung nicht aus. Kräftige Quart- und Quintschritte sind namentlich in kadenziellen Abschlüssen angebracht. Man vermeide vor allem die häufige Wiederkehr einer Hauptfunktion in der Grundstellung, da sie in dieser Gestalt ein Übergewicht über andere nicht in der Grundstellung gebrachte Akkorde bekommt. Auch hier kann die Verwendung einer Umkehrung mildernd wirken.

Bei sekundenweiser Melodieführung versuche man, den Baß in Sexten oder Dezimen mitgehen zu lassen. Dies ist ein vorzügliches Mittel, um die Außenstimmen aneinander zu binden. Doch darf dies nicht zur Manier werden, denn die Baßstimme soll doch ihre selbständige Führung nicht vollständig aufgeben, indem sie in das Terzen- oder Sextenschlepptau der Oberstimme gezogen wird. Gerade in dem wechselweisen Zusammen- und Auseinandergehen der Außenstimmen liegt ein besonderer Reiz.

Ein Satz ist gut, wenn die *Außenstimmen* ohne Mittelstimmen bereits ein klares Bild der harmonischen Entwicklung geben. Derartige Außenstimmen können dann ohne weiteres auch für den zweistimmigen Satz übernommen werden. Man überprüfe in dieser Hinsicht nach Fertigstellung eines Satzes dieses Verhältnis der Außenstimmen!

§ 25. Die Bearbeitung für eine Singstimme und Instrumente.

Die Instrumentalbegleitung zu einer Singstimme kann in folgender Weise durchgeführt werden:

a) vierstimmig in enger Lage, wobei die Oberstimme der Begleitung mit der Singstimme unisono geführt wird.

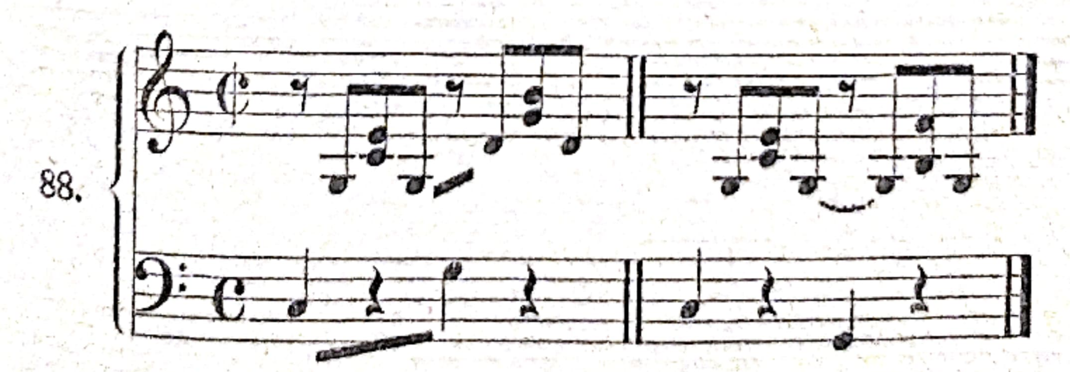
b) vierstimmig als selbständiger Satz, wobei die Oberstimme der Begleitung unabhängig von der Singstimme geführt wird. Man achte dabei, daß zwischen der Sing-

stimme und dem begleitenden Baß keine Quinten- oder Oktavenparallelen entstehen (87 a). Quintenparallelen mit der Singstimme sind überhaupt in allen Stimmen ausgeschlossen. Dagegen können die drei oberen Begleitstimmen gelegentlich in Einklangs- oder Oktavenparallelen mit der Singstimme gehen (87 b).



c) mit *akkordlicher Figuration.*

Wir verstehen darunter die Zerlegung der Akkorde in Begleitungsfiguren. Dabei ist zu beachten, daß bei Harmoniewechsel nicht willkürlich herumgesprungen werden darf, sondern daß hier das Gesetz der Stimmfortschreitungen wie bei geschlossenen Akkorden gilt:



Eine Begleitungsfigur soll im Verlaufe einer Satzgruppe ihre Struktur nicht ändern. Der Übergang in eine andere Figur soll demnach nicht innerhalb eines formalen Abschnittes erfolgen („Kontinuität der Figur" bis zum Ablauf des Abschnittes).

Einige Begleitungsfiguren:

Aus Liedbegleitungen Schuberts:



Schumann und Brahms



6. Ein **Auftakt**, der nur eine Zählzeit ausfüllt, wird im a cappella-Satz nicht harmonisiert: Sopran und Alt bringen ihn unisono, Tenor und Baß ebenso eine Oktave tiefer. Längere Auftakte werden ausharmonisiert (Deutschlandlied!). Bei Liedbegleitungen werden kurze Auftakte überhaupt nicht berücksichtigt und mit Pausen versehen (87).

§ 26. Beispiel verschiedener Bearbeitungsmöglichkeiten eines Liedes.

Wir wählen das Volkslied „Bin i nit ein Bürschle“, weil an diesem Vielerlei aufgezeigt werden kann:



2. Guten Morgen, Jungfer, komm sie g'schwind!
Will sie mit mir tanzen, geb sie d' Händ!
's Stüble auf und ab geschwind,
Und dann ein Gläschen eingeschenkt! (3. Str. umstehend)

3. Schöne Musikanten spielet auf!
Spielet mir ein Tänzle obendrauf!

Der „Obendrauf"



Analyse (siehe Beispiel 91!).

Das Lied weist eine deutliche zweiteilige Gliederung auf. Die ersten zwei Takte bringen einen Quintanstieg innerhalb der T, der im folgenden $^3/_4$-Takt über die Dreiklangsterz zur 2. Stufe a vorstößt. Damit ist für den ersten Teil die Bewegung T-D gegeben. In den nun folgenden 4 Takten ($^2/_4$) des zweiten Teiles erscheint die fallende Quartbewegung d-a des ersten Teiles auskomponiert, wie die Taktschwerpunkte zeigen: d-c-h-a. Der Abschluß der 1. Strophe findet daher wieder auf der D statt, die in ihrer Fragestellung die Wiederholung (2. und 3. Strophe) herausfordert. Erst der an die 3. Strophe angehängte „Obendrauf" bringt die abwärtsgerichtete Sekundbewegung zum Abschluß, indem die Melodie, vom D-Grundton d ausgehend, die Abwärtsbewegung durch entgegengesetzte Richtung auspendelt (d-e-fis-g).

91. 

Wir haben es somit mit einem ausgesprochenen T-D-Lied zu tun (1. Typ), so daß eine Verwendung der S die leichte Beschwingtheit des Ganzen nur hemmen würde.

1. Bearbeitungen für Chor.

Zunächst eine Bearbeitung für *vierstimmigen gemischten Chor*. Dabei wurde der Baß an die Oberstimme „angelehnt", d. h. er bewegt sich größtenteils in Unter-

dezimen oder Untersexten mit ihr. Das letzte Achtel des 1. Taktes wurde als Durchgang (nicht als S!) aufgefaßt. Beim „Obendrauf“ lassen wir den Baß in den letzten drei Takten imitatorisch nachsingen:



Aus der vierstimmigen Bearbeitung können wir den *dreistimmigen Satz* erhalten. Es ist dabei zu trachten, daß jede Harmonie möglichst durch Grundton, Terz und Quinte ausgedrückt sein soll. Bisweilen wird, besonders am Anfang und am Schluß, die Auslassung der Quinte notwendig sein, so daß der betreffende Akkord mit verdoppeltem Grundton und der Terz erscheint (Bsp. 93, Anfang). Ja manchmal wird die korrekte Auflösung des Leittones sogar ein Einmünden in den verdreifachten Grundton (ohne Terz und Quinte) als notwendig erscheinen lassen.

Die Dreiklangsvollständigkeit der Harmonien wird meist nicht ohne Sprungbewegungen in der Mittelstimme möglich sein (Vorsicht vor fehlerhaften Parallelen!). Dabei empfiehlt es sich, die Männerstimmen möglichst in die Nähe des Alt zu legen, da bei zu großer Entfernung eine klangliche Aufspaltung erfolgt. Da ferner die Tenöre mit den Bässen unisono singen, ist der Umfang der Männerstimmen auf die geringe Spannweite von etwas über einer Oktave (von c bis d[1]) beschränkt.



Es folgt eine Bearbeitung für *vierstimmigen Männerchor* (der Tenor ist eine Oktave tiefer zu lesen):



Dasselbe *dreistimmig*, nach A-dur transponiert:



Die Bearbeitung für *vier- und dreistimmigen Frauenchor* erweist sich als eine Oktavtransposition des vier- und dreistimmigen Männerchors (Beispiel 94/95):

Soprane
96.
Alte

97.

Für die Herstellung eines *zweistimmigen Satzes* gibt H. Riemann ausgezeichnete Anweisungen. Er fordert vor allem eine *vollwertige harmonische „Interpretation“* der zu bearbeitenden Melodie, indem er als wichtigsten Grundsatz die Regel aufstellt, daß *„jede neueintretende Harmonie durch ein sie bestimmt kenntlich machendes Intervall vertreten sein soll“*.

Gute Vertretungsintervalle sind:

für den Dreiklang: Prime und Terz, auch Terz und Quinte, d. h. die T von C-dur wird am besten vertreten durch die Intervalle c-e oder e-g, also durch das Terzintervall bzw. dessen Umkehrung, die Sexte;

für den D-Septakkord: Terz und Septe, auch Quinte und Septe, d. h. der D-Septakkord von C-dur wird am besten vertreten durch die Intervalle h-f oder d-f;

für die S- mit Sexte: Prim mit Sexte, d. h. die S mit Sexte in C-dur wird am besten vertreten durch das Intervall f-d.

Dagegen gelten als schlechte Vertretungen:

Prime mit Oktave, Prime mit Quinte, kurz alle „leeren“, d. h. terzlosen Intervalle, also leere Oktaven, Einklänge, Quinten und deren Umkehrungen, die leeren Quarten;

ferner alle „absoluten Dissonanzen“, also alle Sekunden und Septimen.

Die Festlegung neu eintretender Harmonien durch gute Vertretungen wird ganz besonders oft mit den betonten Taktteilen zusammentreffen; ihre richtige Anwendung ergibt daher das Vorherrschen von Terzen bzw. Sexten auf schweren Taktzeiten, eine Tatsache, auf der die außerordentliche funktionelle Bestimmtheit des Bach-

schen zweistimmigen Satzes beruht (man untersuche diesbezüglich die zweistimmigen Inventionen!).

Doch sind schlechte Vertretungsintervalle durchaus nicht ganz ausgeschlossen. Sie sind möglich:

1. Am Anfang und am Schluß (Beispiel 98), überhaupt bei formalen Abschnitten (Bsp. 98, Takt 3, 9, 10).
2. Nach erfolgter Fixierung der neu eingetretenen Harmonie (98, 5. Takt die leere Quinte e-h, nachdem der D-Septakkord durch das vorausgehende Intervall h-d festgelegt wurde).
3. Durchgangsweise:



4. Als Übergang von Terz zur Sexte und umgekehrt:



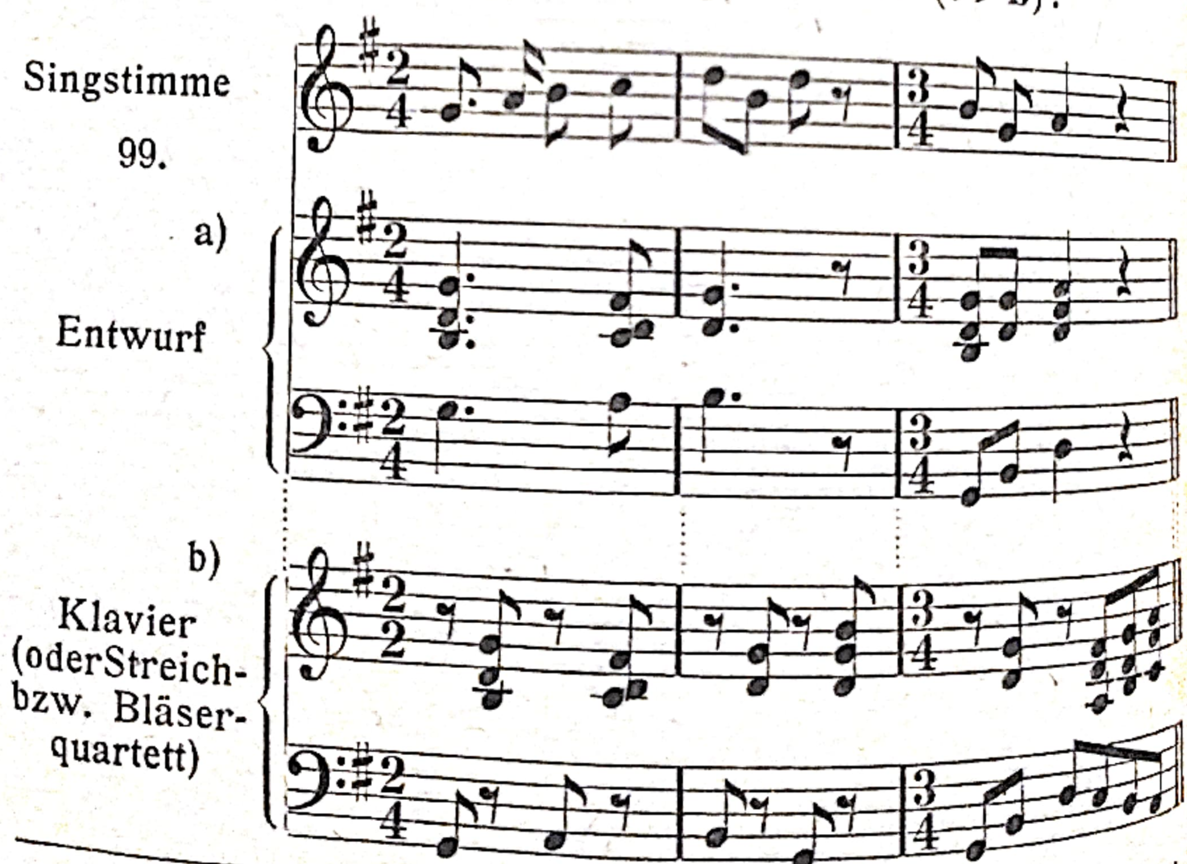
Die barocke Schlußformel, wie wir sie beispielsweise in den Bachschen zweistimmigen Inventionen finden, bevorzugt ganz besonders die leeren Intervalle der Quinte und Oktave. Sie wirkt gerade wegen des sonst mit äußerster Konsequenz durchgeführten Vorherrschens der Terz und Sexte umso einschneidender und tektonisch bestimmter.

Nach diesen Ausführungen können wir die zweistimmige Bearbeitung unseres Liedes vornehmen. Sie entpuppt sich als eine Zusammenlegung der Außenstimmen unseres vierstimmigen Satzes (Bsp. 92), ein Beweis, daß dieser der in § 24 erhobenen Forderung entspricht, nach der die Außenstimmen auch ohne Mittelstimmen ein klares Bild der harmonischen Entwicklung geben sollen:



2. Bearbeitungen für eine Singstimme mit Instrumentalbegleitung*).

Es empfiehlt sich, zuerst die Begleitung in schlichtem vierstimmigen Satz zu entwerfen (99 a), dann erst arbeite man den Satz mit Begleitungsfiguren aus (99 b):



*) Gute Anweisungen zum Begleiten von Volksliedern gibt auch W. Maler in „Beitrag zur Harmonielehre" I. Beiheft 1941.

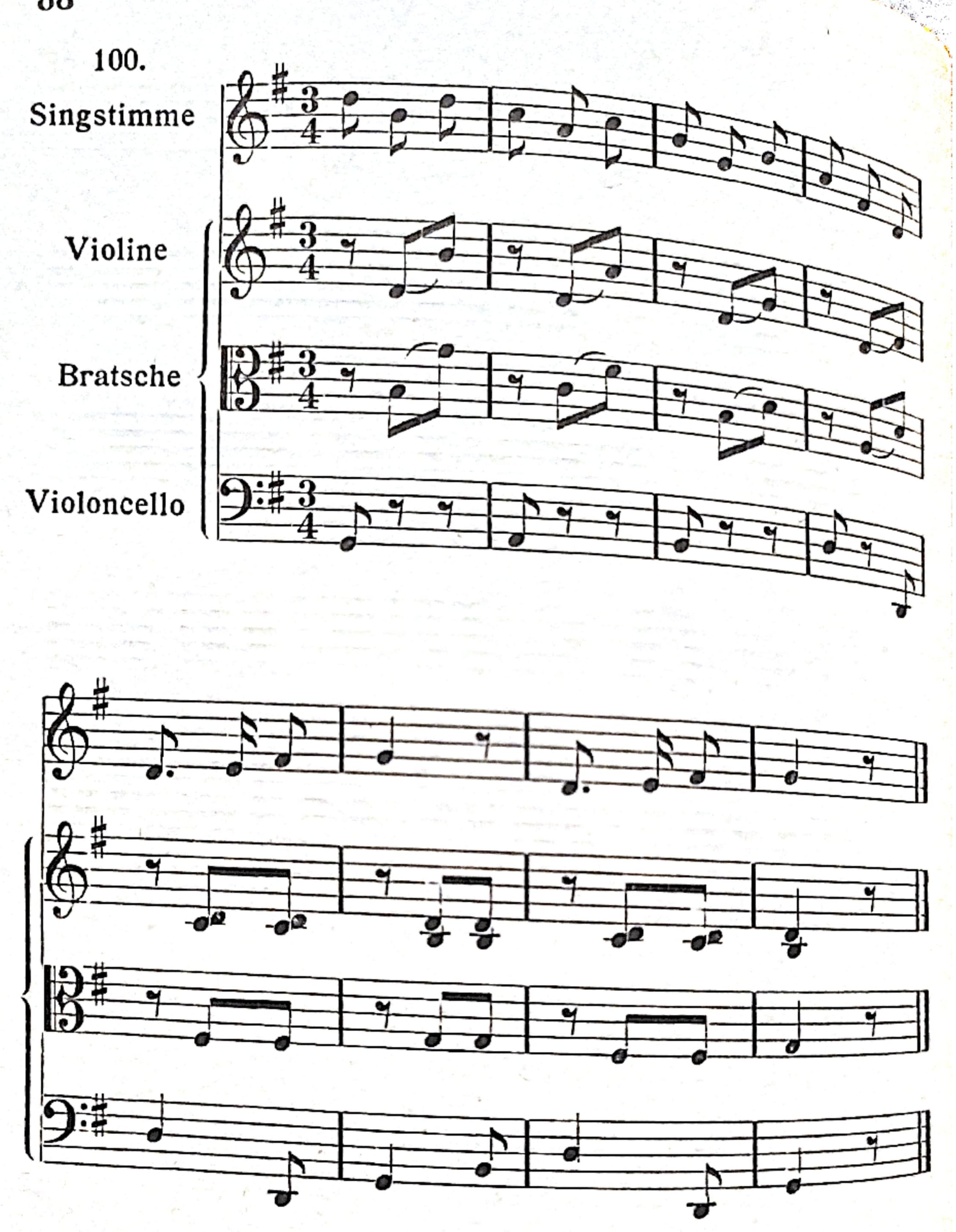


Bei der Figuration wurden hier nachschlagende Achtel benüßt. Das Pausenviertel im 3. Takt wurde mit einer Durchgangsbewegung ausgefüllt (die dabei in der Durchgangsbewegung verdoppelte Terz h ist unbedenklich). Im zweiten Teil wurde versucht, der absteigenden Singstimme d-c-h-a eine aufsteigende Begleitung (Oberstimme h-c-d) entgegenzuhalten.

Diese figurative Begleitung kann nun auf verschiedene Weise ausgeführt werden, z. B. mit Klavier, oder Streichquartett, Bläserquartett oder Streicher und Bläser gemischt.

Wir bringen zum Schluß noch eine einfachere Begleitung für Streichtrio, wobei der Obendrauf eine noch mehr aufgelockerte Figur ausführt:

100.



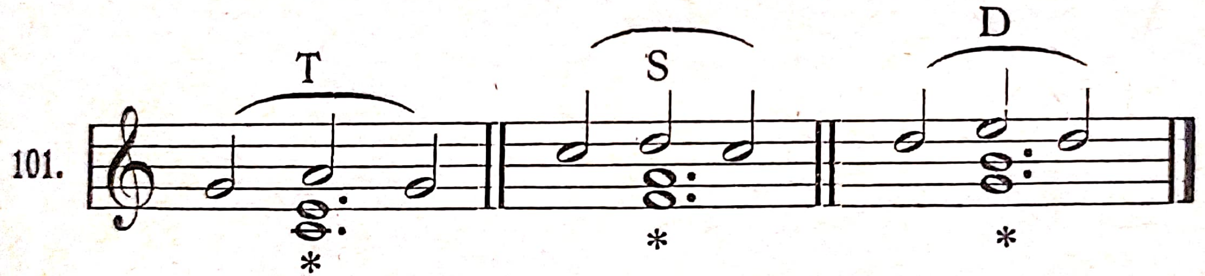
IV. DIE NEBENFUNKTIONEN IN DUR.

§ 27. Allgemeines.

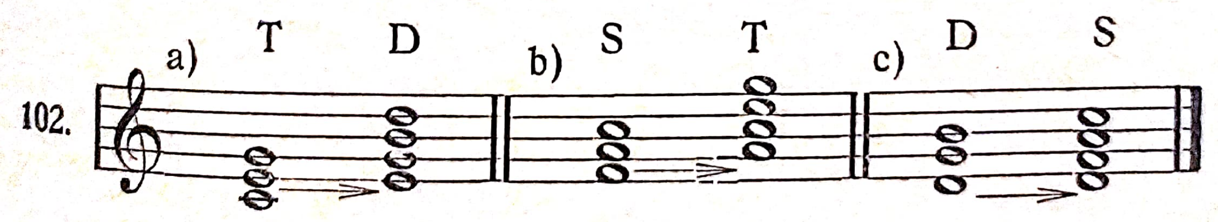
Auf den Nebenstufen unseres diatonischen Dursystems finden sich Dreiklänge, die in engen funktionellen Beziehungen zu den Hauptfunktionen stehen. Es sind dies die Mollklänge auf der 2., 3. und 6. Stufe und der verminderte Dreiklang auf der 7. Stufe. Letzterer wurde bereits als „verkürzte Form des D-Septakkordes“ in § 19 beschrieben und bedarf daher keiner weiteren Erklärung.

1. Die innigen Beziehungen der Nebenfunktionen zu den Hauptfunktionen geht schon aus den verschiedenen Entstehungsmöglichkeiten hervor:

a) Oberer Sekundwechsel der Quinte in der Hauptfunktion erzeugt vorübergehend einen „Parallelklang“:



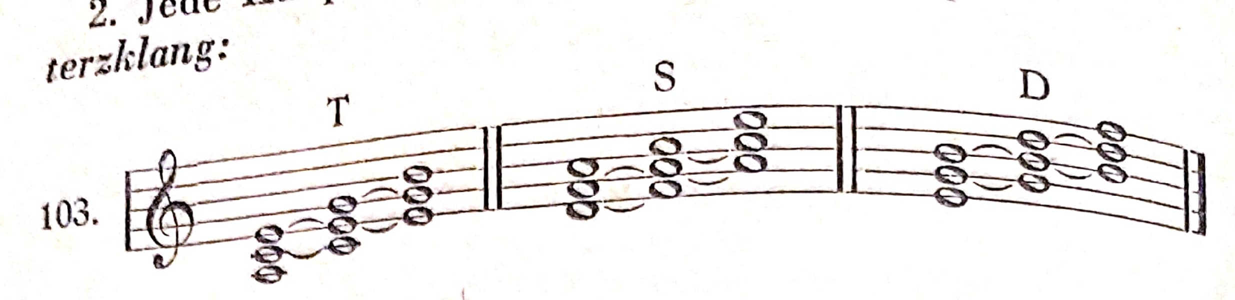
b) Eindringen von Elementen einer Hauptfunktion in eine andere erzeugt den „Nebenseptakkord“:



Es handelt sich in diesen Fällen um Klangkombinationen, Doppelklangbildungen, die, ähnlich wie beim D-Sept-, D-Septnonakkord und S mit Sexte Dissonanzzustände erzeugen.

c) Auch durch Vorhaltsbildungen können vorübergehend Nebenfunktionen entstehen (§ 16, Bsp. 57).

2. Jede Hauptfunktion hat einen *Unter-* und *Oberterzklang:*

103.


Unter- und Oberterzklänge haben demnach mit der Hauptfunktion eine Terz gemeinsam. Es liegt somit ein enges, auf der Terz begründetes Verwandtschaftsverhältnis vor: *Terzverwandtschaft.*

Die Unterterzklänge enthalten Grundton und Terz der Hauptfunktion.

Die Oberterzklänge enthalten Terz und Quinte der Hauptfunktion.

3. Nebenfunktionen können in doppelter Weise in Erscheinung treten:

a) als Vertreter der Hauptfunktionen,
b) als selbständige Akkorde.

§ 28. Die Nebenfunktionen als Vertreter der Hauptfunktionen.

1. Die Unterterzklänge als Vertreter.

Sie sind bessere Vertreter als die Oberterzklänge, da sie den *Grundton* der vertretenen Funktion enthalten. Ihre Vertretereigenschaft tritt am stärksten in Erscheinung, wenn sie in der *ersten Umkehrung,* als Sextakkorde, gebracht werden. In diesem Falle ist stets der *Grundton der vertretenen Hauptfunktion zu verdoppeln;* ja diese Klänge sind nichts anderes als Hauptfunktionen, in denen an Stelle der Quinte die Sexte gesetzt ist, sog. „*Substitutklänge*“:



In Beispiel 104 a steht als S-Vertreter ein scheinkonsonanter (§ 16) d-moll-Akkord, der identisch ist mit der verkürzten Form der S mit Sexte (vgl. Bsp. 83).

In Beispiel 104 b steht als D-Vertreter ein scheinkonsonanter e-moll-Akkord, eine D, in der an Stelle der Quinte die Sexte gesetzt ist.

Treten diese Klänge jedoch nicht als Sextakkorde auf, sondern in Grundstellung, so werden sie vom Ohre, trotz der akustisch unreinen Quinte, als konsonierende Dreiklänge aufgefaßt. Riemann hat dafür den Begriff „Parallelklänge" geprägt, da sie mit den Toniken der entsprechenden Molltonarten identisch sind.

So ist in C-dur:

a-c-e die Tonikaparallele: Tp
d-f-a die Subdominantparallele: Sp
e-g-h die Dominantparallele: Dp

S T D

d f a c a c e g e g h d

Sp Tp Dp

Treten diese Parallelklänge in Grundstellung auf, so werden sie wie Hauptdreiklänge behandelt, d. h. man verdoppelt den Grundton (105 a). Aber auch die *Terzverdopplung* ist möglich, ja in manchen Fällen, wo der Vertretungscharakter besonders stark hervortritt, sogar der Grundtonverdopplung vorzuziehen (105 b). Dies ist z. B. der Fall bei der trugschlüssigen Verbindung D-Tp (105 c). *Trugschluß* ist jede Unterbindung des regulären T-Abschlusses einer Kadenz durch eine andere Harmonie

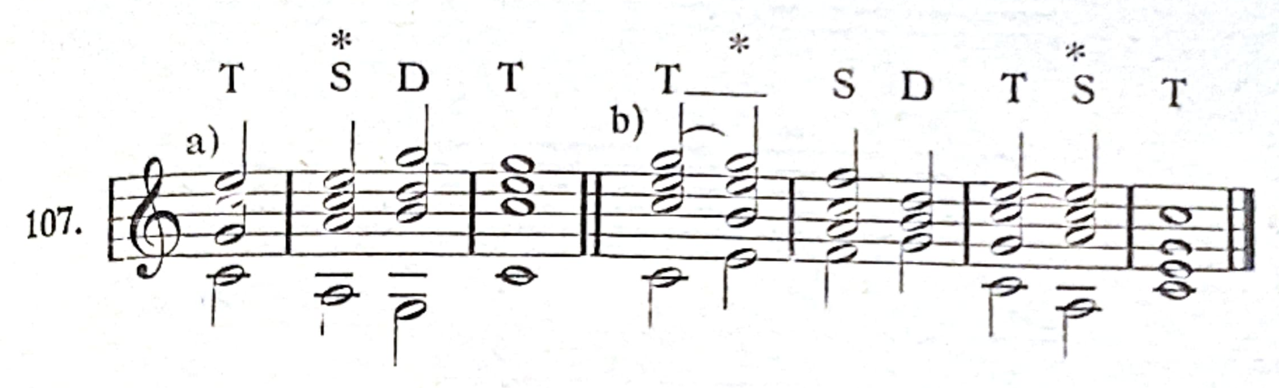
als T. Der am häufigsten verwendete Trugschlußakkord ist der T-Vertreter, die Tp. Die Terzverdopplung erfolgt hier nicht nur zur Vermeidung paralleler Quinten, die übrigens nicht in jeder Lage zu entstehen brauchen (105 d), aber die Tp ist hier im wahrsten Sinne Vertretungsakkord der T und unterstreicht diesen Vertretungscharakter durch Verdopplung des T-Grundtones (105 e).

Das Unterbrechen eines kadenziellen Abschlusses durch einen Trugschluß wirkt außerordentlich spannungserhöhend und fordert den Anschluß einer neuen Kadenz heraus (106).



2. *Die Oberterzklänge als Vertreter.*

Sie treten weit seltener als Vertretungsklänge der Hauptfunktionen auf als die Unterterzklänge. Ein paar Fälle seien herausgegriffen:



Beispiel 107 a zeigt den a-moll-Akkord als S-Vertreter.
Beispiel 107 b zeigt den e-moll-Akkord als T-Vertreter im 1. Takt, während der letzte den a-moll-Akkord als S-Vertreter (Plagalschlußwirkung!) bringt.

A. Bruckner [1]) lehrte in seinem Unterricht folgende Kadenztypen nach den Stufenklängen: 1, 4, 2, 5, 1 und 1, 3, 6, 4, 2, 5, 1. Ersteres würde entsprechen unseren Funktionszeichen T-S-Sp-D-T, letzteres: T-Dp-Tp-S-Sp-D-T.

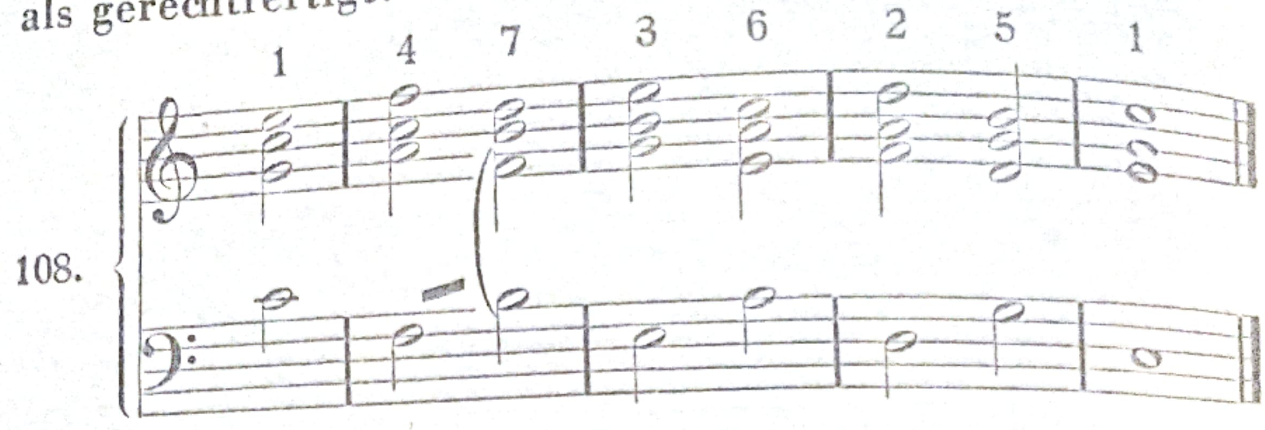
§ 29. Die Nebenfunktionen als selbständige Akkorde. Nebenseptakkorde.

Die Verselbständigung der Nebenfunktionen wird durch die Tendenz derselben hervorgerufen, sich zu dominantisieren, d. h. sich dominantlich auszuwirken. Dies äußert sich in dem Bestreben, in die einen Quint- bzw. Quartschritt entfernte Harmonie zu gelangen: „Die Nebendreiklänge gewinnen hier an Eigenwert; anderseits verlieren die Hauptdreiklänge und sinken zu der Bedeutung der anderen Klänge herab" (Halm). Aus diesem

[1]) Nach den in der Bruckner - Biographie von Auer - Göllerich Bd. IV/1 überlieferten Studienheften V. Christs.

Grunde scheint hier die Verwendung der Stufenzahlen als gerechtfertigt:

108.



A. Bruckner stellte diese Folge als den 3. Kadenztyp, als die „wichtigste Kadenz" hin und gab als nemotechnischen Anhaltspunkt das „Kadenztaferl":

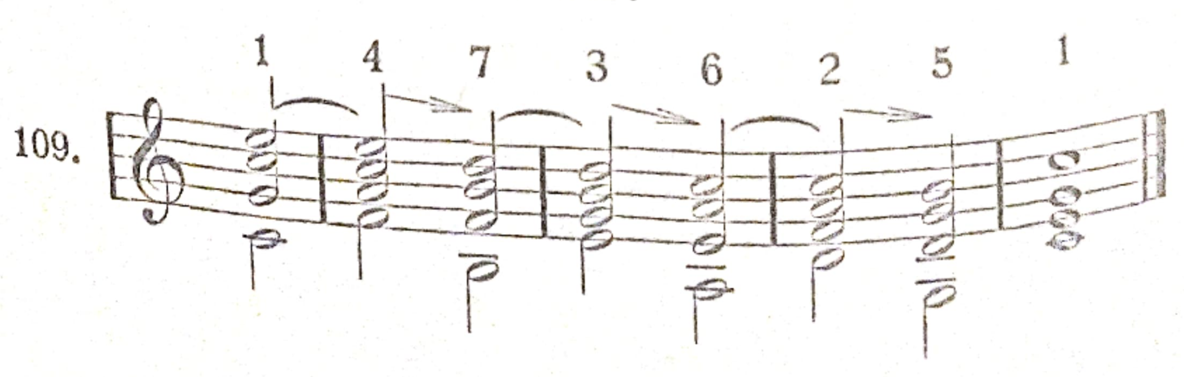
1	4
7	3
6	2
5	1

In Wirklichkeit liegt hier eine *Quartschritt-Sequenz* vor, eine gleichartige Folge von Quartschrittharmonien.

Die unerbitterliche Konsequenz dieser Quartschrittfolge setzt sich sogar über die Vorschriften der natürlichen Stimmfortschreitungs- und Verdopplungsgesetze hinweg: Tritonusfortschreitungen, Leittonverdopplungen (Beispiel 108, 3. Akkord!) sind in der Sequenz ohne weiteres gestattet.

Lassen wir in Beispiel 108 die Terzen der unbetonten Harmonien in die betonten Harmonien eindringen (Beispiel 102!), so erhalten wir:

109.



Die eingedrungenen Terztöne werden bei den Klängen 4, 3 und 2 zu Septdissonanzen.

Das Beispiel zeigt uns die natürliche vorschriftsmäßige Behandlung dieser Dissonanzen:

Vorbereitung der Septdissonanz durch Überbinden.
Auflösung der Septdissonanz stufenweise abwärts.

Wir nehmen nun dieselben Eingriffe auch noch von den betonten zu den unbetonten Harmonien vor und erhalten:



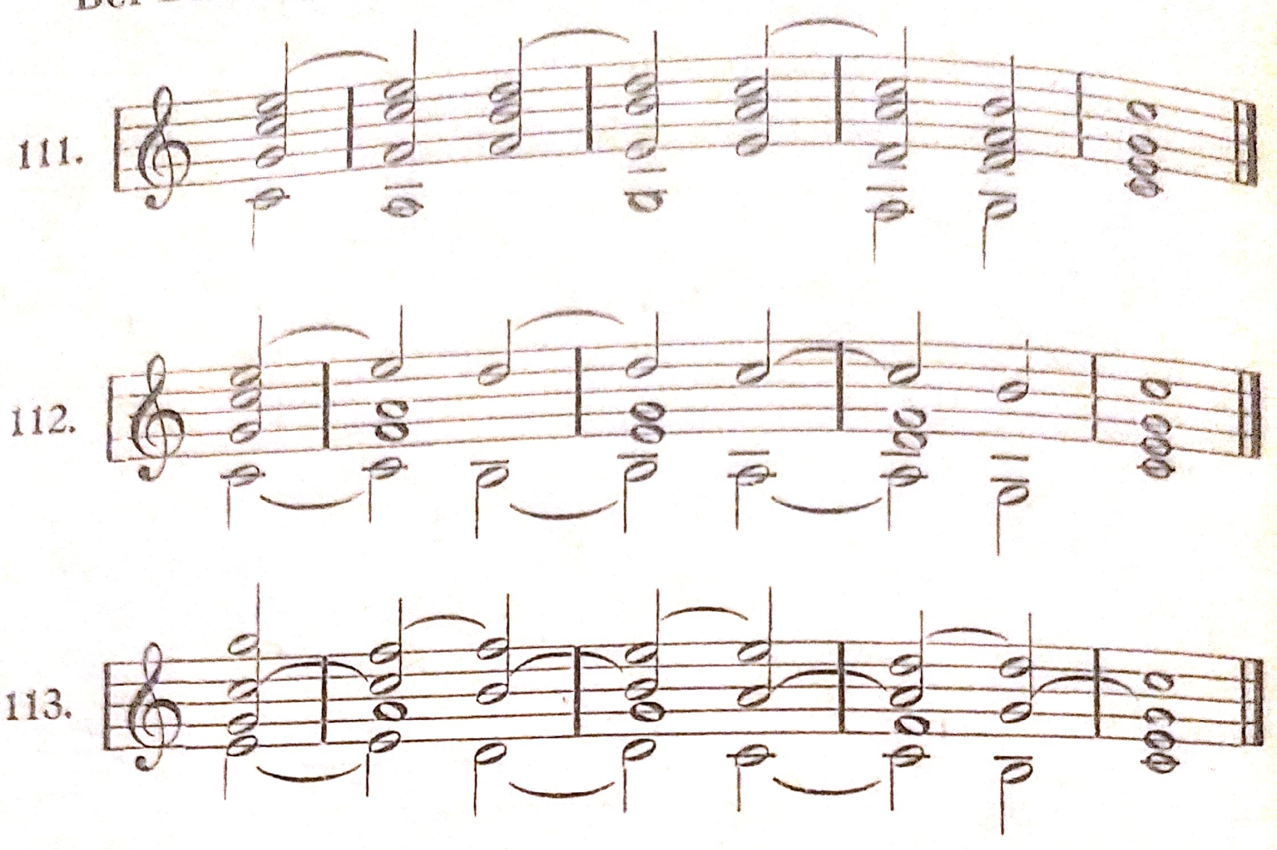
Ergebnis:

Wir erhalten noch drei neue Septakkorde bei 7, 6 und 5 dazu. Dabei verdrängt die Septdissonanz infolge des Überbindens die Quinten der neuen Septakkorde, die wiederum strenge Befolgung der Dissonanzbehandlung (Vorbereitung und Auflösung stufenweise abwärts) verlangen.

Regel:

1. Bei Nebenseptakkorden muß die Septe vorbereitet, d. h. durch Überbinden eingeführt werden.
2. Die Auflösung der Septe erfolgt stufenweise abwärts.
3. Bei Septakkordketten ist zur Durchführung der vorgeschriebenen Vorbereitung in jedem 2. Septakkord die Quinte auszulassen und der Baßton zu verdoppeln.

Bei Bildung von Umkehrungen entfällt die 3. Regel:

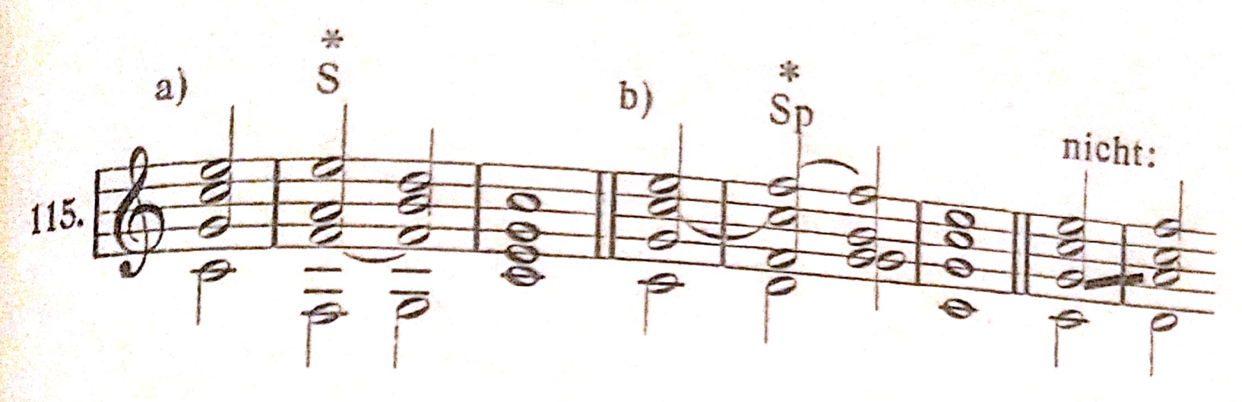


Ein schönes Literaturbeispiel einer solchen Sequenz findet sich im IV. Präludium des Wohltemperierten Klaviers I. Teil:

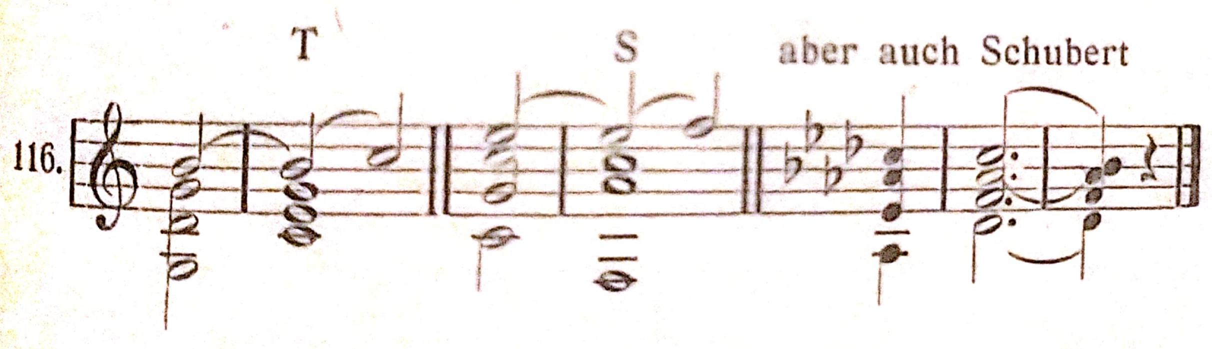
Bach

114.

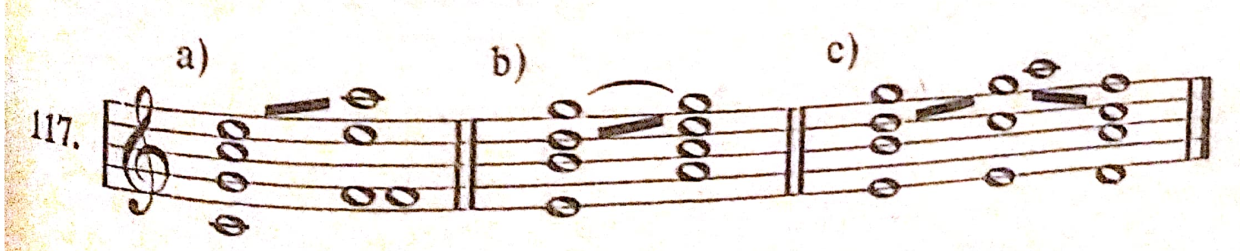
Bei der Verwendung von Nebenseptakkorden in der Kadenz ist auch sonst die Befolgung der 3. Regel angezeigt (115 a), ja oft sogar zur Vermeidung von Parallelen unbedingt notwendig (115 b).



Die Septen der T und S sind, im Gegensatz zu den Septen der übrigen Stufen, große Septimen. Ihre Auflösung erfolgt analog der übrigen Nebensepten stufenweise abwärts. Lösen sie sich jedoch *innerhalb* der Funktion auf, so können sie auch vorhaltartig aufwärts schreiten:

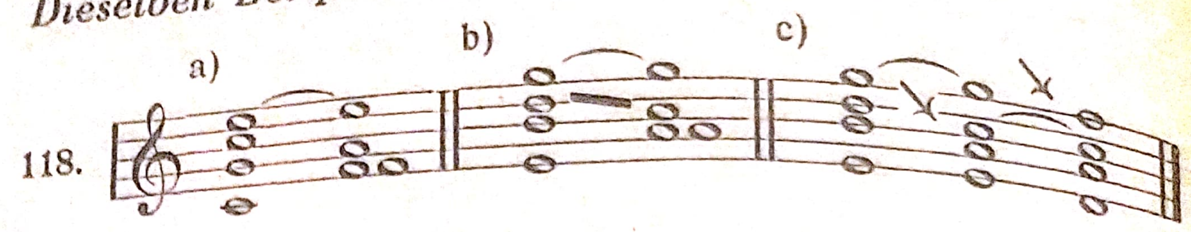


Fehlerhafte Gegenbeispiele:



117 a) Septe e nicht vorbereitet
117 b) Septe aufwärts aufgelöst
117 c) in beiden Verbindungen Septen sprungweise aufgelöst, neue Septen nicht vorbereitet.

Dieselben Beispiele korrigiert:



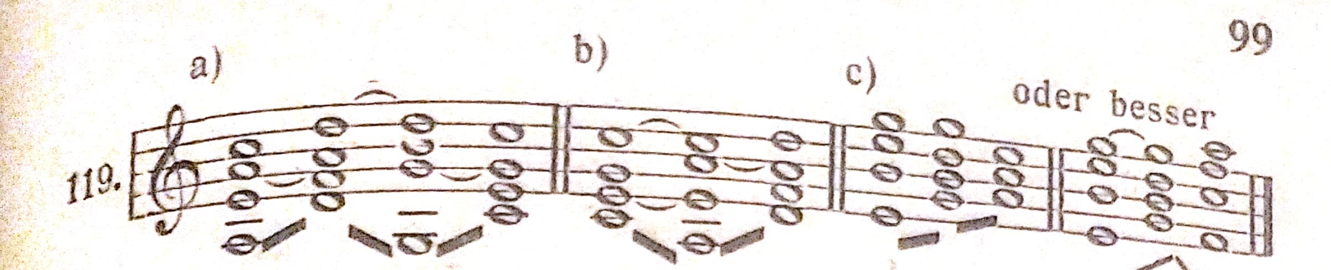
Für die richtige Verwendung der Nebenharmonien, vor allem für die richtige Wahl bei der Harmonisierung von Melodien liefert uns die Fundamentaltheorie einen wichtigen Anhaltspunkt. Nach dieser ist für die graduelle Unterscheidung der Harmonien ihre Beurteilung nach Grundtonschritten maßgebend. Man unterscheidet:

1. *Quart- und Quintschritte* (Bruckner nannte sie „ganze" Schritte) zwischen Harmonien, die einen gemeinsamen Ton haben, wie: T-S, T-D, Sp-Tp, Dp-Tp und umgekehrt. Es sind dies die *Normalschritte* mit kräftiger und entschiedener Stimmführung.

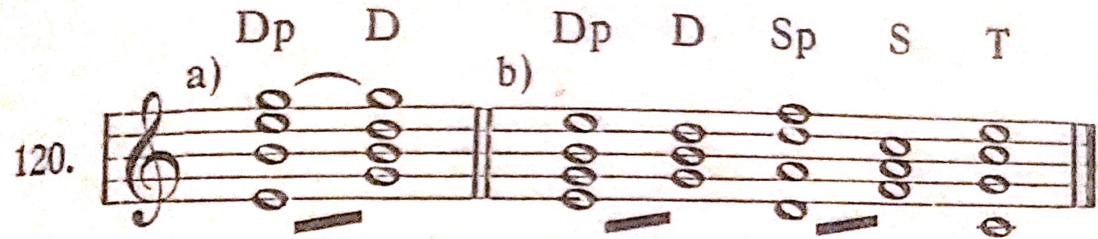
2. *Terzschritte* (Bruckner nannte sie „halbe" Schritte), die *zwei* gemeinsame Töne haben und daher bedeutend schwächer wirken als Normalschritte: T-Tp, T-Dp, Sp-S, D-Dp u. a.

3. *Sekundschritte* bei Stufensteigen oder -fallen des Basses, die *keinen* gemeinsamen Ton haben und durch die notwendige gegenbewegende Stimmführung und ihren konträren Charakter äußerst stark wirken: S-D, D-Tp, T-Sp, Sp-Dp, Dp-S.

Quint- und Quartschritte sind immer gut verwendbar (119 a). Terzschritte abwärts sind Terzschritten aufwärts vorzuziehen, doch empfiehlt es sich, als Ausgleich einen Normalschritt folgen zu lassen (119 b). Insbesondere wirken Schritte von Parallelklängen in die ihnen zugehörigen Hauptklänge schwach und bedürfen einer nachträglichen kräftigen Gegenwirkung durch Sekundschritte (119 c).



Es sei aber darauf hingewiesen, daß eine nur auf Grundtonbeziehungen aufgebaute Graduierung der Harmonien äußerst gewagt ist, da auch melodische Erwägungen und namentlich die Sopranführung oft ausschlaggebend sind:



Beispiel 120 a) wirkt schwach, da die Oberstimme liegen bleibt.

Beispiel 120 b) zeigt zwei Parallelschritte, die infolge der melodischen Führung der Oberstimme gut wirken.

Da für die Fundamentaltheorie die *Grundtonschritte* maßgebend sind und nicht die Baßschritte, so ist es für die Graduierung belanglos, ob die einzelnen Harmonien in Grundstellung gebracht werden oder in Umkehrung. So liegt auch dann ein Quartschritt vor, wenn auf die T der Umkehrungssextakkord der D folgt, oder wenn auf den Sekundakkord der D der T-Sextakkord folgt.

V. DIE NEBENFUNKTIONEN IN MOLL.

§ 30. Die Nebenfunktionen im aeolischen Moll.

Der konträre Charakter der aeolischen Molltonalität bringt es mit sich, daß die funktionelle Bedeutung der Hauptharmonien sich hier in entgegengesetzter Weise auswirkt wie in Dur: Die Dominante, im Aeolischen ein Mollakkord, verliert zufolge des fehlenden Leittones ihre Schlußkraft. (Die Kenntlichmachung von Dur- und Mollfunktionen erfolgt von nun an im Riemannschen Sinne durch die Beifügung von:

$^{+}$ = Durklang, ^{0} = Mollklang, also: $^{+}$D = Durdominante, ^{0}D = Molldominante.)

Dafür bekommt die S mit ihrem nach abwärts strebenden Leitton erhöhte Bedeutung. Die aeolische Kadenz lautet demnach: T-^{0}D-S-T.



Beispiel 121 a) zeigt die aeolische Kadenz in einfachster Form,

b) mit der S mit hinzugefügter Sexte und c) mit der verkürzten Form derselben.

Wie in Dur gibt es auch in Moll *Unter- und Oberterzklänge.*

Im aeolischen Moll heißen sie:



In Dur sind die Hauptfunktionen Durklänge, die Nebenfunktionen (ausgenommen der Oberterzklang der D) Mollklänge.

Im aeolischen Moll sind die Hauptfunktionen Mollklänge, die Nebenfunktionen (ausgenommen der Unterterzklang der S) Durklänge.

Der Unterterzklang der S, ein verminderter Dreiklang, ist uns bereits als verkürzte Form der S mit Sexte (Beispiel 83 c) bekannt.

1. *Die aeolischen Nebenfunktionen als Vertreter.*

Wie in Dur tritt auch hier die Vertretereigenschaft am stärksten in Erscheinung, wenn die Nebenfunktionen in der *ersten Umkehrung*, als Sextakkorde erscheinen. Daher gilt auch hier das Gebot der *Grundtonverdopplung der Hauptfunktion*, denn sie erscheinen als Substitutklänge, d. h. als Hauptfunktionen mit eingesetzter Sexte statt Quinte:



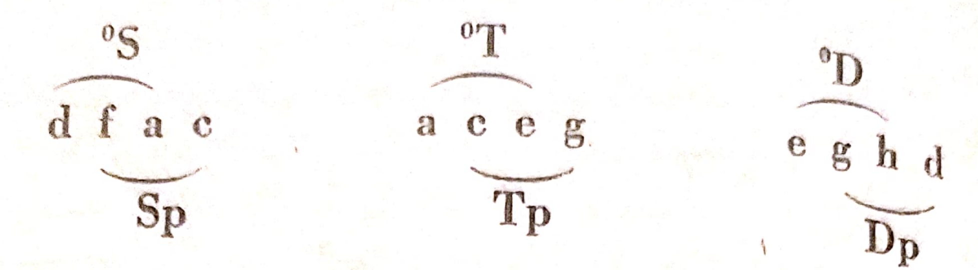
* = Vertretungsklang der D bzw. T in der Kadenz.

Werden die Nebenfunktionen in Grundstellung gebracht, so gilt das in § 28 Gesagte auch hier: Grundtonverdopplung, aber auch Terzverdopplung möglich.

Im Gegensatz zu Dur sind hier die *Oberterzklänge* als *Parallelklänge* im Riemannschen Sinne zu betrachten:

So ist in a-moll-aeolisch:

c-e-g die Tonikaparallele: Tp
f-a-c die Subdominantparallele: Sp
g-h-d die Dominantparallele: Dp

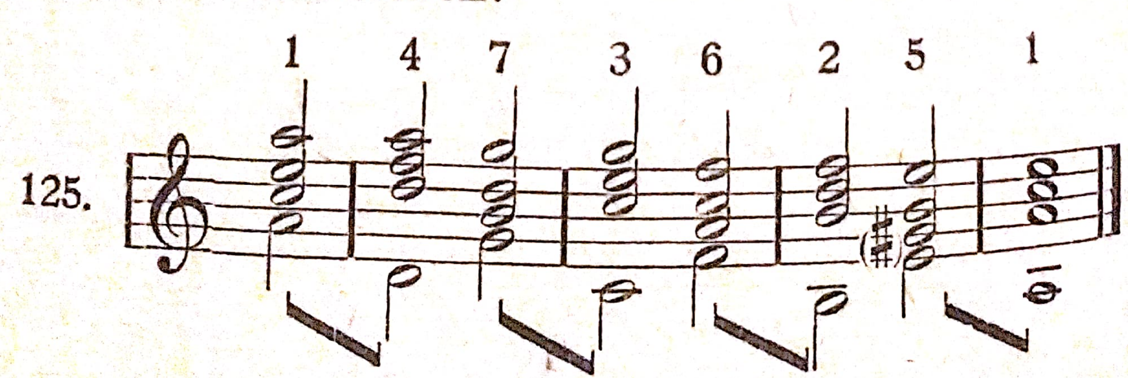


Beispiel 124 zeigt ihre Verwendung. Auch in Moll erfolgt der Trugschluß in die Tp, aber von der S-Seite her entsprechend der aeolischen Kadenz (Beispiel 124 d).



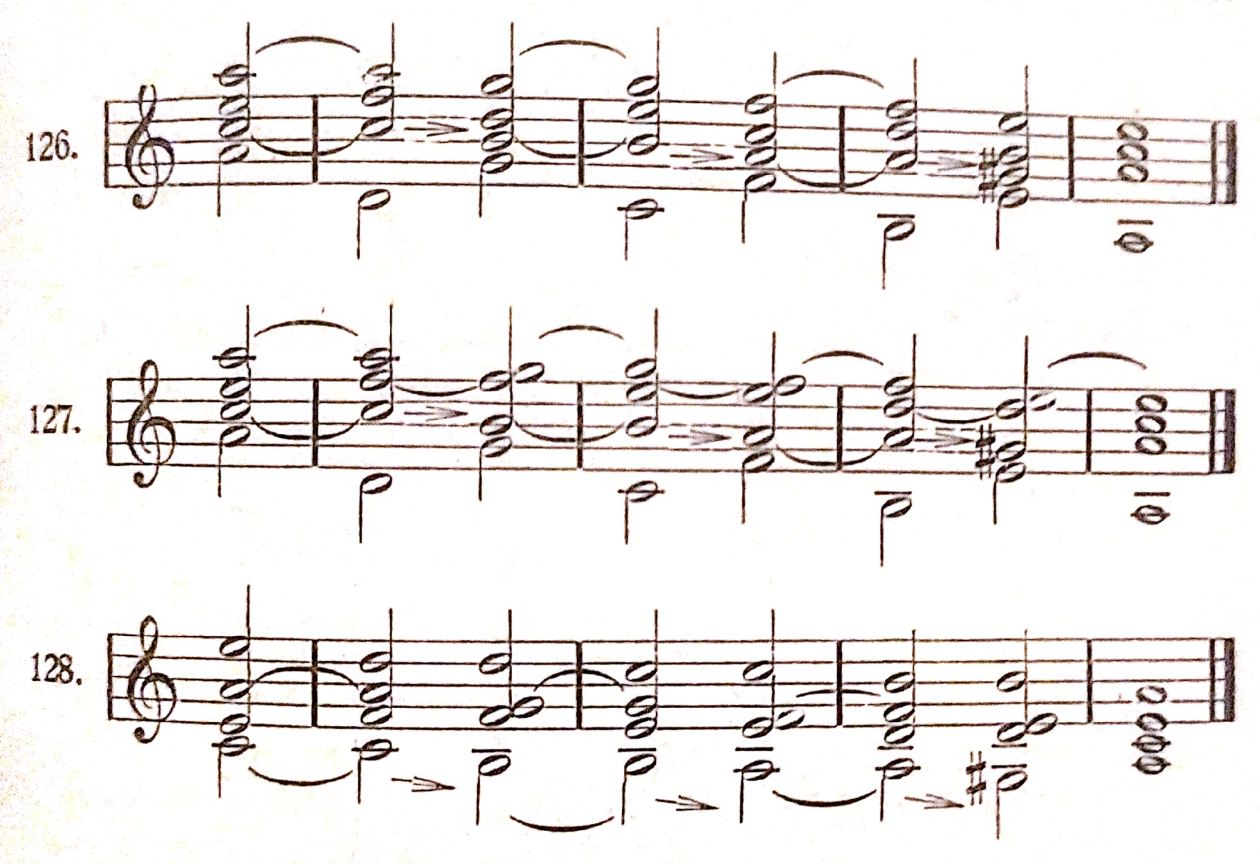
2. *Die aeolischen Nebenfunktionen als selbständige Akkorde.*

Wie in Dur (§ 29) zeigen sie auch hier die Tendenz, sich zu dominantisieren:



Das Brucknersche „Kadenztaferl" hat also auch hier seine Gültigkeit. Im letzten Sequenzglied 5—1 zeigt sich aber schon deutlich der Wille der D, ihren Dur-Leitton durchzusetzen, wie überhaupt auch bei aeolischen Melodien häufig die harmonische Schlußkadenz T-S-D-T mit der Durdominante verwendet wird.

Durch Analogiebildung mit den Beispielen 109 und 110 erhalten wir auch hier Septakkordsequenzen, für die die in § 29 angeführten Regeln bezgl. Vorbereitung und Auflösung der Septe uneingeschränkte Gültigkeit haben:

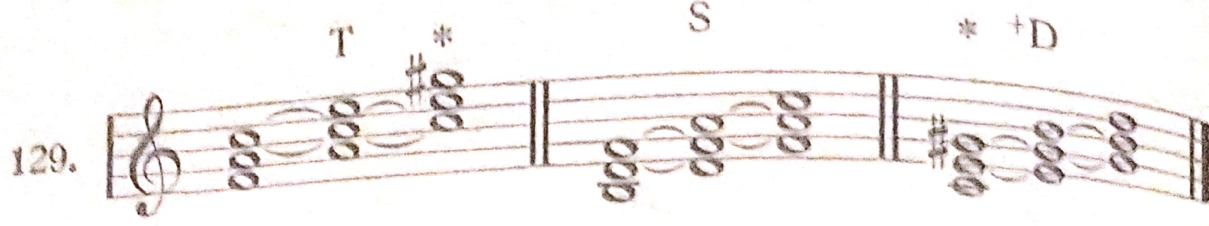


Auch für die Verwendung der Mollnebenfunktionen gilt die Seite 98 dargelegte Fundamentaltheorie.

§ 31. Die Nebenfunktionen im harmonischen Moll.

Das harmonische Moll, das sich durch Eindringen der Dur-D als ein aufgehelltes Moll, ein „Durmoll" (Louis-Thuille) repräsentiert, weist eine bedeutend spannungs-

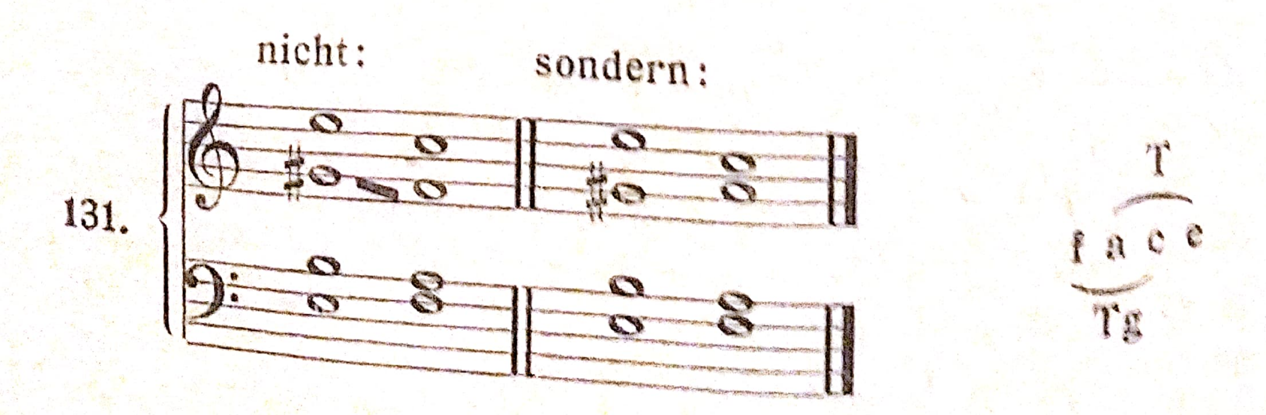
reichere Harmonik und größere Vielgestaltigkeit der einzelnen Klänge auf:



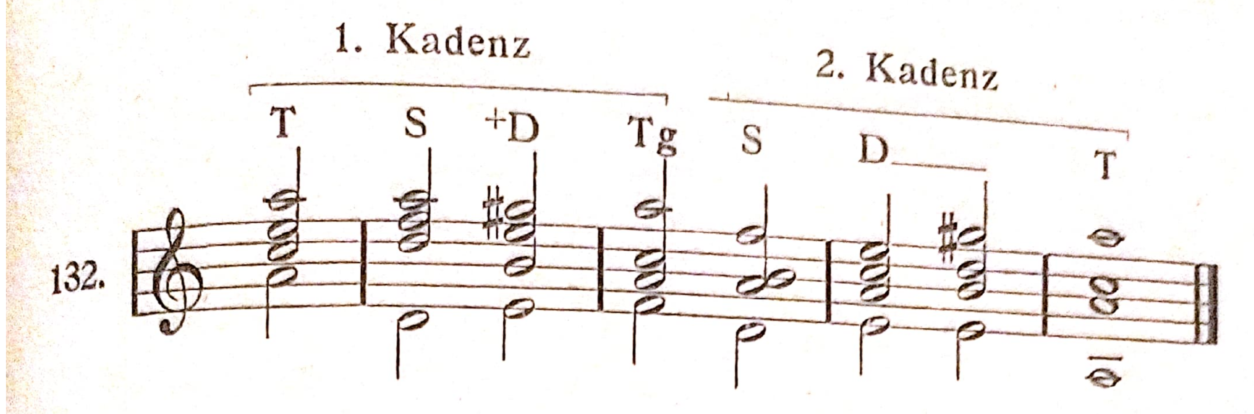
Als neuer Klang erscheint der *übermäßige Dreiklang* und zwar als Oberterzklang der T und als Unterterzklang der D. Da er von der D Grundton und Terz, von der T aber nur Quinte und Terz enthält, so kommt er in erster Linie als *Vertreter der D* vor, und zwar meistens als Sextakkord (Substitutklang) mit verdoppeltem D. Grundton, aber auch in Grundstellung:



Von den übrigen Nebenfunktionen hat der *Unterterzklang der T* erhöhte Bedeutung, weil er im harmonischen Moll der eigentliche *Trugschlußakkord* ist. Er ist der eigentliche Tonikavertreter, die „Tonikagegenparallele" (Zeichen: Tg), d. i. der der Tp im Abstand einer reinen Quinte gegenüberliegende Klang (Riemann nennt ihn „Leittonwechselklang"). Hier muß die *Terz unbedingt verdoppelt* werden, um den übermäßigen Schritt vom Leitton in die 6. Stufe zu vermeiden:



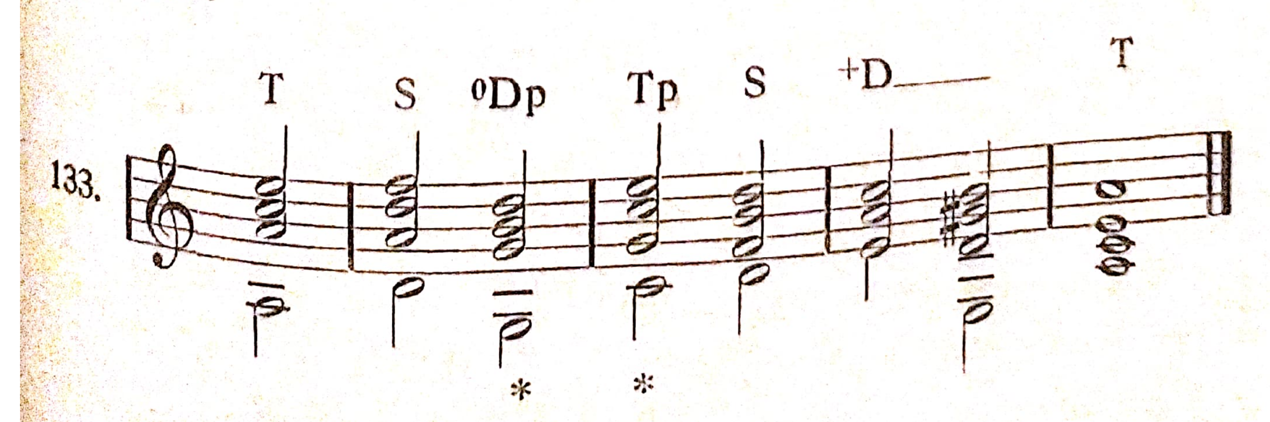
Die vollständige Trugschlußformel heißt somit im harmonischen Moll:



Man merke:

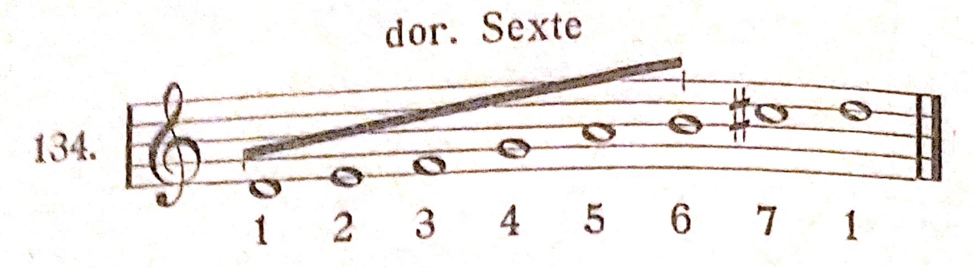
> In Dur liegt der Trugschlußakkord einen *Ganzton* über dem D-Grundton und ist ein Mollakkord.
>
> Im harmonischen Moll liegt der Trugschlußakkord einen *Halbton* über dem D-Grundton und ist ein Dur-Akkord.

Der durch die Dur-D entstehende übermäßige Sekundschritt von der 6. zur 7. Stufe stört das melodische Gleichgewicht einer Mollsequenz ganz empfindlich, wie man sich durch die Erhöhung des g zu gis im 3. und 4. Akkord der Beispiele 125 bis 128 leicht überzeugen kann. Als Mollsequenz wird daher immer die *aeolische* Form den Vorrang behalten müssen. Das Hineinspielen aeolischer Klänge in harmonischen Mollsätzen ist daher nicht nur möglich, sondern erhöht den Farbenreichtum der Mollharmonik: wie etwa im folgenden Beispiel die Verwendung der Moll-D-Parallele und der Tonikaparallele.

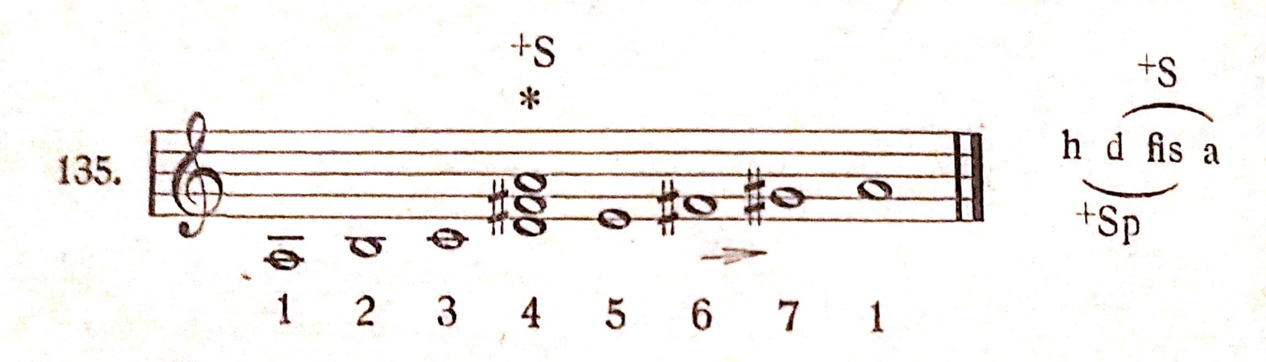


§ 32. Die Nebenfunktionen im dorischen Moll.

Die dorische Skala mit erhöhter 7. Stufe heißt:



Ihre Transposition nach a-moll bringt die Überbrükkung des übermäßigen Sekundschrittes, da nun die 6. Stufe erhöht erscheint:



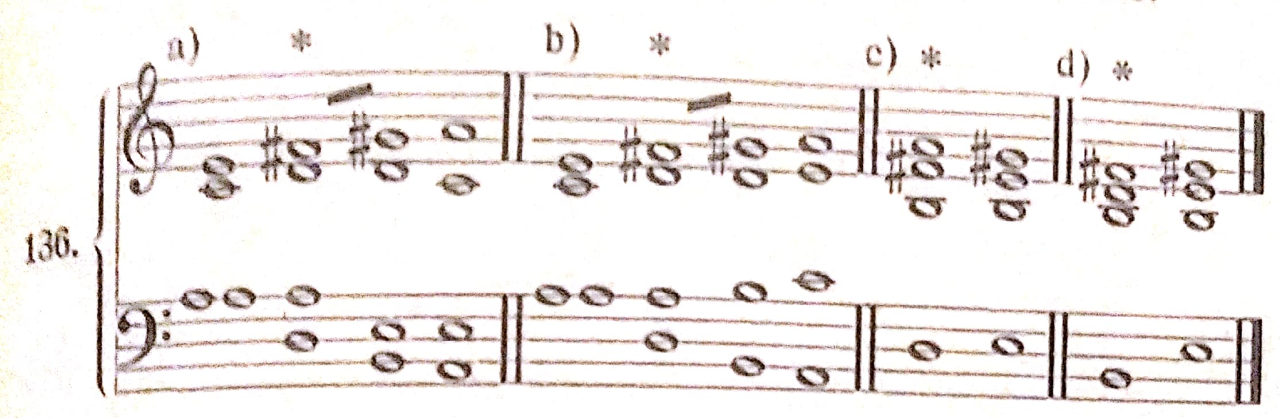
Damit dringt eine *Dur-Subdominante* (der sog. „Akkord der dorischen Sexte“) ins harmonische Mollsystem ein.

Die Formen der dorischen S sind:

die Dur-S: d-fis-a, mit Sexte: d-fis-a-h, verkürzt: d-fis-h (Beispiel 136 a, b, c), ihre Parallele: h-d-fis (136 d).

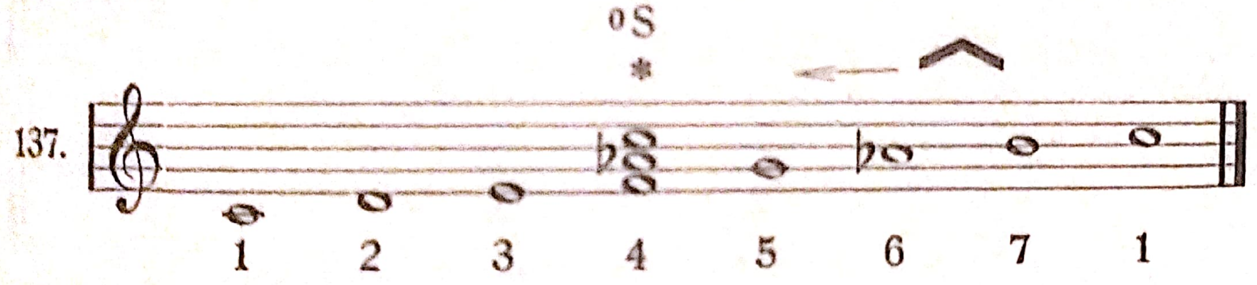
Erscheint die dorische S in einer Außenstimme, dann ist ihre natürlichste Weiterführung die in den Leitton. Der dadurch entstehenden Gefahr von Parallelen entgeht man, indem man den D-Septakkord in der 2. Umkehrung (als Terzquartakkord) bringt (136 a, b). Steht die dorische Sexte in einer der Mittelstimmen, so ist ihre Auf-

wärtsführung in den Leitton nicht erforderlich (136 c). Beispiel 136 d zeigt die Verwendung der Parallele.



§ 33. Die Nebenfunktionen in Molldur.

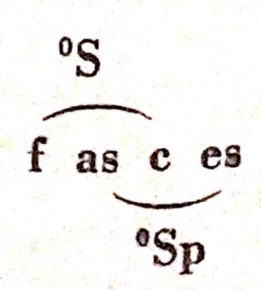
Molldur entsteht durch Erniedrigung der 6. Stufe in Dur:



Diese 6. Stufe ist wie in Moll abwärts gerichteter Leitton zur 5. Stufe. Von der 6. zur 7. Stufe entsteht ein übermäßiger Sekundschritt. Moll-dur ist also ein getrübtes Dur und als solches das Spiegelbild zu Dur-moll, dem harmonischen Moll.

Durch die erniedrigte 6. Stufe dringt eine *Moll-Subdominante* in Dur ein. Außerdem wirkt sich diese Erniedrigung auch in der D aus, als nunmehr auch in Dur der *Mollnonakkord* und dessen verkürzte Form, der „verminderte Septakkord" möglich sind.

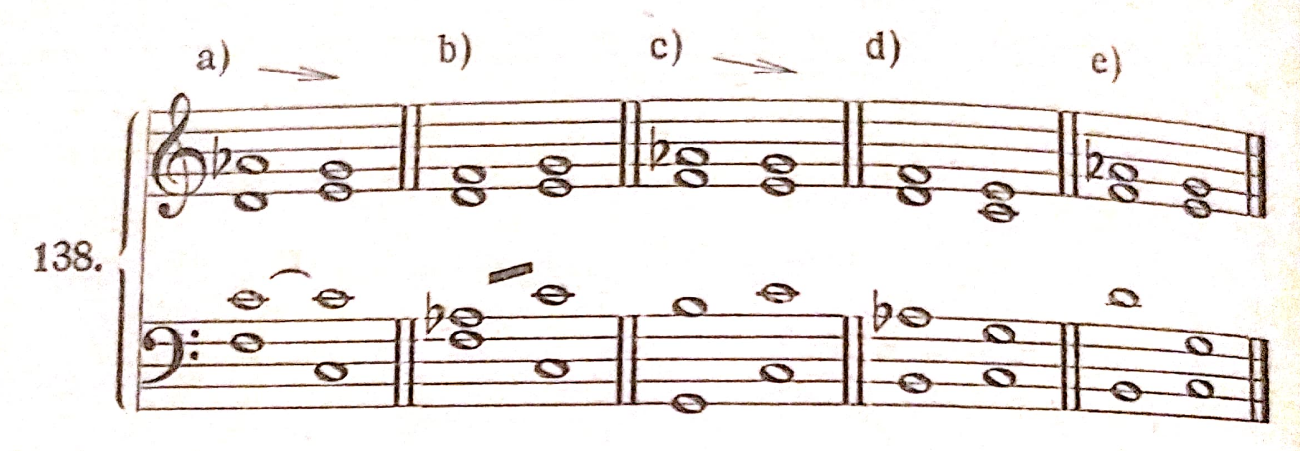
Die Molldur-Formen sind demnach:



Die Moll-S: f-as-c, mit Sexte: f-as-c-d, verkürzt: f-as-d (138 a, b).

Ihre Parallele führt einen zweiten leiterfremden Ton ein, in C-dur: as-c-es (§ 48, Beispiel 209 b).

Der Mollseptnonakkord der D: g-h-d-f-as, verkürzt: h-d-f-as (138 c, d, e).



Erscheint die Molldursexte in einer der Außenstimmen, so ist leittonmäßige Abwärtsführung vorgeschrieben (138 a, c, e). Erscheint sie in einer der Mittelstimmen, so kann sie auch sprungweise geführt werden (138 b).

VI. HOMOPHONE BEARBEITUNG DES ÄLTEREN VOLKSLIEDES.

§ 34. Allgemeines.

Während das jüngere Volkslied zufolge seiner einfachen harmonischen Stabilität keine besondere Schwierigkeiten für die Bearbeitung bietet, stellt uns das ältere Volkslied wegen seiner harmonisch viel bewegteren Struktur oft vor mancherlei Probleme [1]).

Es bedarf keines besonderen Hinweises, daß die in § 22—26 gegebenen Anweisungen auch ihre volle Gültigkeit für die Bearbeitung des älteren Volksliedes haben. Darüber hinaus wird aber, bei der Eigenart der rhythmischen und formalen Struktur des mittelalterlichen Liedes, eine restlose Erkenntnis der gestaltenden Kräfte nicht ohne historische und stilkritische Betrachtungen erworben werden können. Im Rahmen dieser Darstellung muß auf die entsprechende Fachliteratur verwiesen werden.

Ein großer Teil mittelalterlicher Lieder scheidet von vornhinein aus der rein harmonischen Bearbeitung aus, da bei ihnen namentlich in der kontrapunktischen Verbreitung der Schlüsse — man denke an das Innsbrucklied — ohne Polyphonie gar nicht auszukommen ist.

Die sich aus dem Verlauf der Melodie für die Harmonisierung ergebenden Schwierigkeiten betreffen in erster Linie die *Feststellung der Tonalität*, die namentlich in ihrer modulatorischen Bewegung oft mehrfache Deutung offen läßt. Wir beschränken uns daher zunächst auf die Bearbeitung nicht modulierender Lieder.

---

[1]) Über die grundlegenden Unterschiede siehe Adolf Seifert „Die musikalischen Grunderlebnisse", „Volkslied und Rasse" (1939/40).

Das mittelalterliche Lied besteht aus einer Anzahl von Melodiestücken, die den einzelnen Verszeilen vollkommen angepaßt sind, den sogenannten „Zeilenmelodien". „Jede Zeile ist ein Melodiebogen für sich, geformt als Aufstieg oder Abstieg oder als Umschweben einer Ruhelage. Die Gesamtmelodie des Liedes ist nur eine Reihung solcher Zeilen, die beliebig angeordnet und improvisatorisch verändert werden können" (Müller-Blattau).

§ 35. Satzanweisungen.

Folgende Anweisungen gelten sowohl für das weltliche wie für das geistliche Volkslied, den protestantischen Choral:

1. Zunächst erfolge die Festsetzung der *Schlüsse und Halbschlüsse* an den Zeilenenden durch kadenzierende Schritte (Beispiel 139 im 2., 4., 6. und 8. Takt). Über Schlußformeln siehe Pkt. 6.



2. Kadenzierende Schritte innerhalb der Zeilen sind zu vermeiden und durch *Trugschlüsse* zu umgehen (139, 5. zum 6. Takt).

3. Ganz besonders kräftige Befestigung der Tonalität erfolge in der ersten und letzten Zeile (139).

4. Jeder Zeilenanfang soll mit dem vorhergehenden Zeilenschluß in akkordlich logischem Zusammenhang stehen (139).

5. *Harmonische Mittel im strengen Satz.*

Träger des harmonischen Geschehens sind *in erster Linie die Hauptfunktionen.* Zulässig ist jedoch die Verwendung der Nebenfunktionen als Vertreter und als selbständige Harmonien, wobei aber der Satz nicht mit Nebenharmonien überlastet werden darf.

Verwendung des D-Septakkordes nur mit *vorbereiteter* Septeinführung (140 b) oder *durchgehender* Septe (140 c).

Verwendung des *verkürzten D-Septakkordes* häufig. Er wird dem vollständigen D-Septakkord sogar vorgezogen und oft trugschlüssig weitergeführt (140 e).

Verwendung der S mit Sexte vorzugsweise in der Choralkadenz (als „Choralquintsextakkord" 140 c). Oft auch Verwendung der verkürzten Form (140 b).

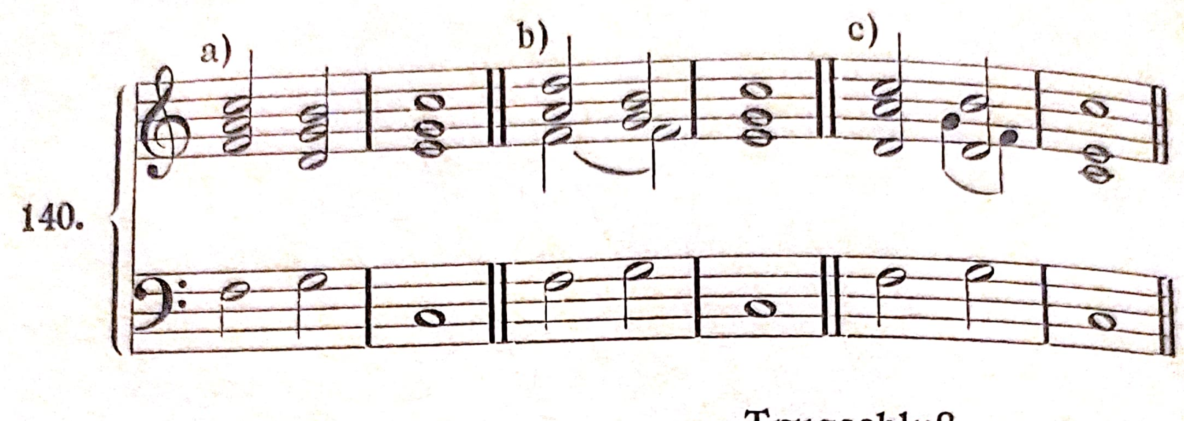
Unbedingt zu vermeiden sind im strengen Satz[1]:

Vorhaltsquartsextakkorde, insbesondere der kadenzierende Quartsextakkord.
Frei eintretende D-Septakkorde.
Alle Nebenseptakkorde.
Der D-Septnonakkord.
Alle durch chromatische Veränderung (Alterierung) entstandenen Akkordbildungen.

[1]) Der freie Satz, wie er z. B. Bachs Choralbearbeitungen zugrunde liegt, kennt solche Einschränkungen nicht.

6. *Schlußwendungen.*

Durch die Begrenzung der harmonischen Mittel sind auch bestimmte Typen der Schlußwendungen gegeben:

140.




7. Bei Wiederholung einer Zeilenmelodie ist Andersharmonisierung angebracht.

8. *Akkordwiederholung.*

Gleiche Melodietöne werden im weltlichen Volkslied, wenn sie deklamatorisch-rhythmischen Charakter haben, meist in gleicher Akkordlage harmonisiert (besonders im raschen Zeitmaß, 141).

Bei Chorälen wird Akkordwiederholung oft zugunsten melodischer Baßführung durch Umkehrungen und Verwendung von Vertretungsklängen umgangen werden können (142)

Dagegen sind Akkordwiederholungen bei Schlüssen (wie z. B. beim „französischen Sarabandenschluß“) sehr häufig (145, Takt 2).



9. *Auftakte.*

Sie werden beim weltlichen Lied oft mit derselben Harmonie ausharmonisiert wie der folgende schwere Taktteil (145).

Bei Quart- oder Quintanfang ist auch Unisono möglich (139).

Bei Chorälen ist Auftaktharmonisierung unbedingt durchzuführen (143 b).

10. Die Auffassung von Melodietönen als Vorhalte ist stilwidrig und nicht angängig:

Sehr schlecht, stilwidrig:



Durch die Vorhaltsauffassung des Tones cis bei 1) entsteht eine träge Fortschreitung der Harmonien, die durch das Liegenbleiben der Harmonie bei 2) noch verschlimmert wird. Der frei eintretende D-Septakkord bei 3) wirkt geradezu trivial und weichlich. Man sieht, wie ein harmonisches Mittel, das bei richtiger Verwendung im jüngeren Volkslied außerordentlich reizvoll wirken kann, bei unstilistischer Anwendung als ein störender Fremdkörper empfunden wird. Ganz unmöglich auch die romantisierenden Vorhalte bei 4) und 5).

Dasselbe Beispiel berichtigt:



In weltlichen Liedern tanzartigen Charakters begegnet man besonders bei Schlüssen der Vorhaltsauffassung 4 bis 3:



11. Untergeordnete Notenwerte tragen oft den Charakter von Durchgängen (145 a), werden aber auch mitunter ausharmonisiert (145 b).

„Wie schön blüht uns der Maien"





§ 36. Beispiele von Bearbeitungen.

1. Wir bringen zunächst einen *vierstimmigen* Satz, in dem die Melodie, der damaligen Gepflogenheit entsprechend, nicht im Sopran, sondern im *Tenor* liegt:

Caspar Othmayr 16. Jhdt.

146.

(Cantus firmus)

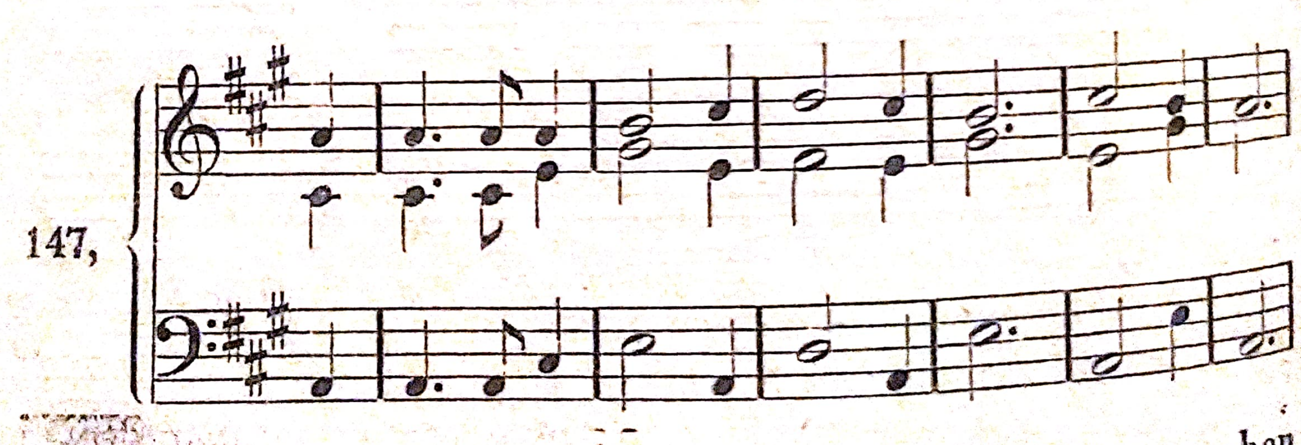
Ich weiß mir ein Maid - lein hübsch und fein, hüt du dich!

Dieser Satz könnte ohne weiteres auch von vier Instrumenten wie z. B. Streichquartett, Blockflötenquartett ausgeführt werden.

In der Struktur dieses Satzes fällt, wie auch bei ähnlichen Sätzen eines Schütz, Haßler u. a. eine gewisse Primitivität in der Auswahl der harmonischen Mittel und ihrer Darstellung auf. Die Harmonien erscheinen mit Vorliebe in Grundstellung, Nebenharmonien und Umkehrungen kommen verhältnismäßig selten vor.

2. Joh. Hermann Schein (1586—1630) bringt in seiner Musica boscareccia (Waldliederlein) Anweisungen über die Aufführungsmöglichkeiten seiner Lieder. Wenn wir uns die Satztechnik dieses Meisters für die Bearbeitungen unserer Lieder zunutze machen, eröffnen sich auch für uns ungeahnte Möglichkeiten für die Besetzung des Satzes mit Singstimmen und Instrumenten.

Wir benützen für unser Beispiel die eben im Originalsatz Othmayrs wiedergegebene Tenormelodie, die wir in eine für den Sopran günstige Lage nach A-dur transponieren und *dreistimmig* harmonisieren, wobei wir den Baß ausnahmsweise mindestens eine Oktave unter den Alt legen (zur Ermöglichung der unten sub b) erwähnten Besetzungsmöglichkeit):



Entsprechend den Anweisungen H. Scheins ergeben sich für uns folgende Aufführungsmöglichkeiten:

a) Sopran, Alt und Baß singen in der hier dargestellten Stimmlage, entweder a cappella oder mit Begleitung eines „Corpus“, d. i. eines Cembalos, Klaviers oder einer Laute.

b) Sopran und Alt werden eine Oktave tiefer von zwei Tenören gesungen, dazu der Baß.

c) Sopran wird original gesungen, Alt eine Oktave tiefer durch Tenor und der Baß original.

d) Sopran und Alt werden original gesungen, den Baß aber lasse man auf einem Baßinstrument (Cello, Fagott, Posaune) „fein still dazu spielen".

e) Der Sopran wird gesungen, Alt auf einem „Violin oder Flötlein", der Baß auf einem Baßinstrument gespielt.

3. Wir bearbeiten schließlich die Melodie mit einer schlichten Akkordbegleitung, deren Oberstimme durchaus unabhängig von der Singstimme geführt werden kann:

148. 

Es ergeben sich, entsprechend den Anweisungen Scheins, folgende Aufführungsmöglichkeiten:

a) Die Melodie wird von einem Sopran gesungen,
b) Sopran und Alt singen in zweistimmigem Satz;
beides mit Begleitung des „Corpus" und beliebiger Hinzunahme von Instrumenten.

Die unter 2) und 3) angeführten Besetzungsmöglichkeiten entsprechen ganz der Aufführungspraxis der damaligen Zeit, in der diese Lieder Gemeingut der deutschen Musikpflege waren und in der zwischen Vokal- und

Instrumentalmusik keine Grenzen gezogen waren, so daß die meisten Liedsammlungen dieser Zeit den Hinweis enthalten, daß sie „nicht allein lieblich zu singen seien, sondern auch auf mancherlei Instrumenten zu gebrauchen“.

Wir lassen noch einen Satz eines unbekannten Meisters aus dem 16. Jahrhundert folgen, der eine andere, sehr hübsche Bearbeitungsart zeigt, die in einem Wechselgesang zwischen zwei- und vierstimmigen Chor besteht, wobei der cantus firmus abwechselnd im Sopran und Tenor liegt:



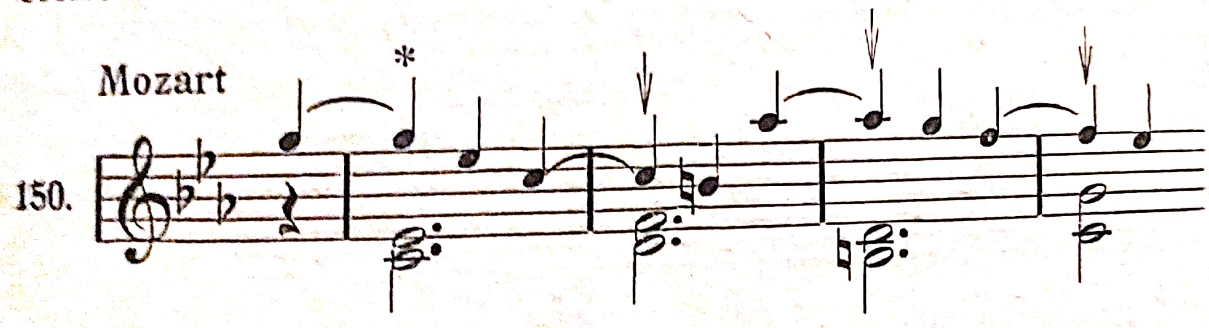
Von dieser Art, die sich bisweilen sogar alternierend durch eine ganze Liedstrophe durchführen läßt, kann man immer Gebrauch machen, wenn die einzelnen Liedzeilen textlich und musikalisch wiederholbar sind.

VII. HARMONIEFREMDE TÖNE.

§ 37. Vorhalt.

1. Seine Entstehung siehe § 15, 16, 17.
2. Er tritt auf *betontem* Taktteil ein und löst sich auf unbetontem auf.
3. Er kann vorbereitet (Bsp. 53, 58 a) oder frei (58 b und c) eintreten.

Bei vorbereiteter Einführung entsteht Synkopenbildung. Aber nicht jede Synkope ist ein Vorhalt, da sie auch durch Überbinden *gemeinsamer* Harmonietöne entstehen kann:



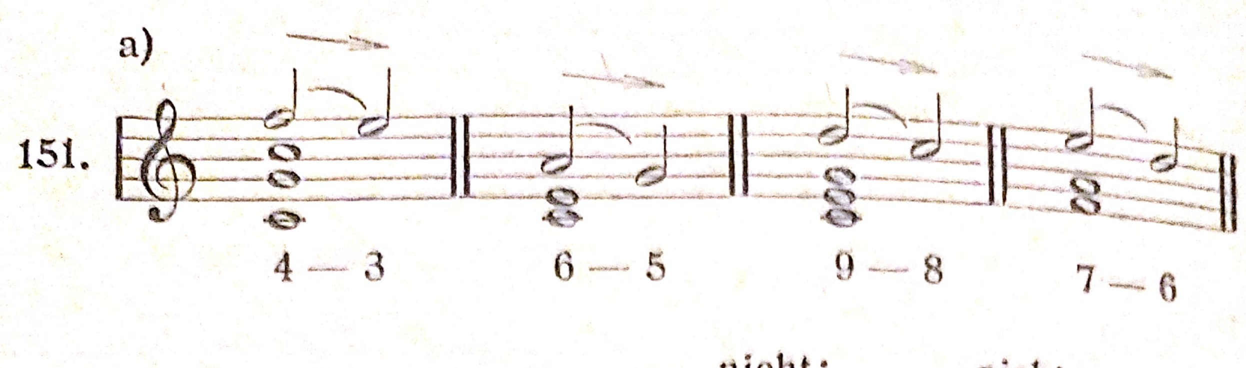
Die bei * entstehende Synkope ist Akkordton, die übrigen ↓ dissonierende Vorhaltstöne.

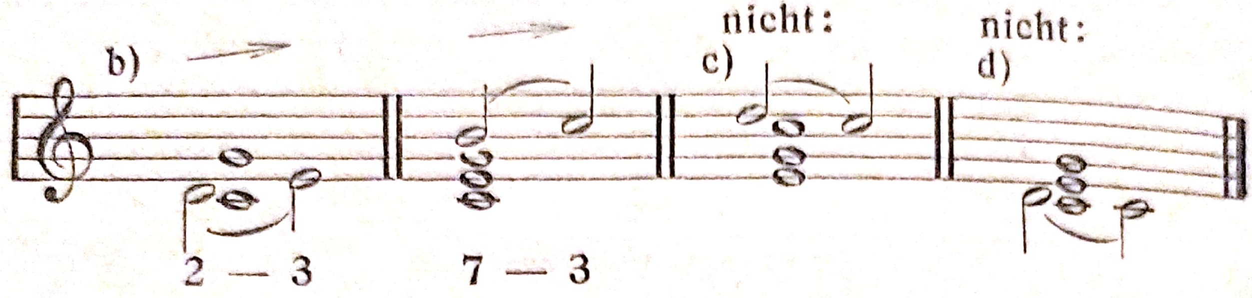
4. Die Auflösung erfolgt, dem Gesetze der Gravitation entsprechend, in der Regel *stufenweise abwärts* (151 a), und zwar:

   Quarte zur Terz
   Sexte zur Quinte
   Septe zur Sexte
   None zur Oktave.

   Ausnahmen (151 b):

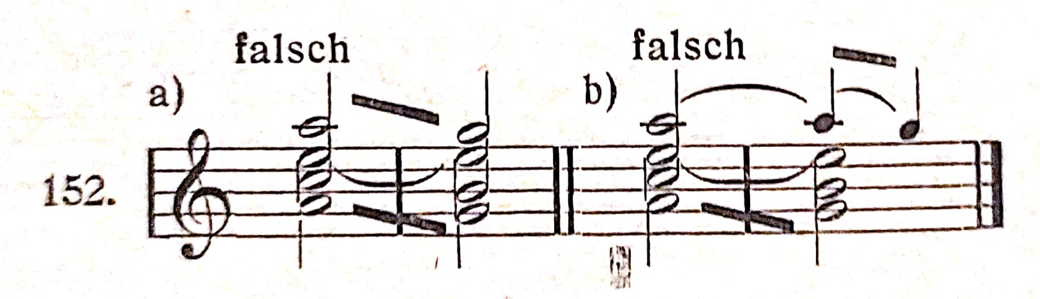
   Sekund zur Terz
   Leitton zur Oktave.





Sinnwidrig sind die Vorhaltsbildungen 151 c) und d), da hier der Auflösungston des Vorhaltes c gleichzeitig mit dem Vorhalt erklingt.

5. Oktavenparallelen können durch Vorhalte nicht beseitigt werden, wohl aber Quintenparallelen:



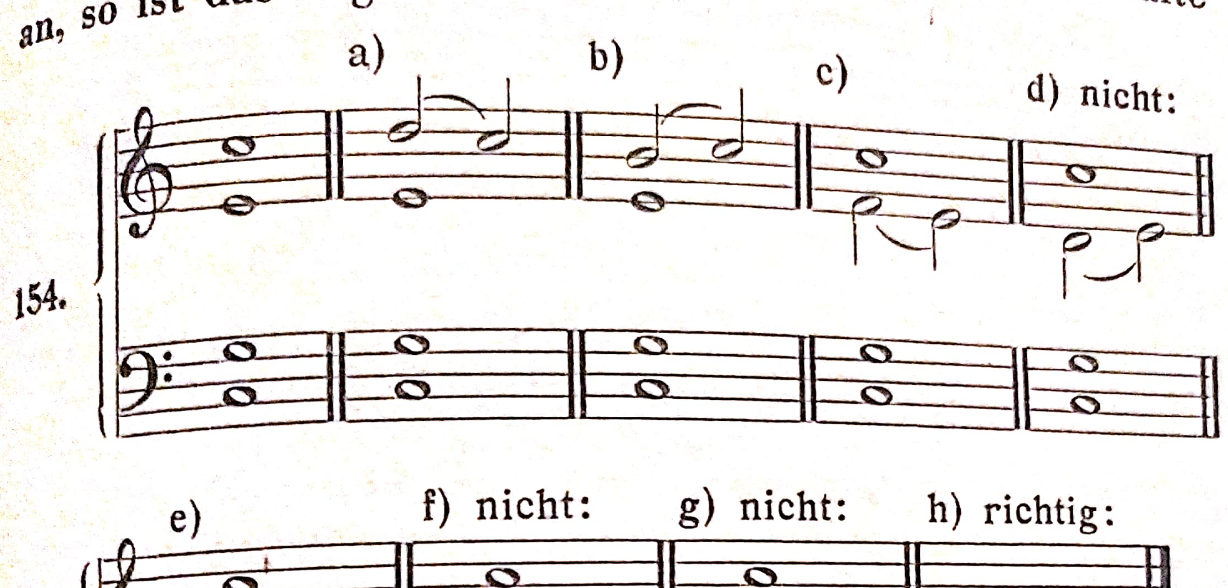
Die in Beispiel 152 vorkommenden Oktavenparallelen werden durch die Vorhaltsbildung in 152 b nicht beseitigt.



Die Quintenparallelen in Beispiel 153 a sind durch synkopierte Vorhaltsbildungen in 153 b beseitigt.

6. *Möglichkeiten der Vorhaltsbildung.*

Stellen wir den C-dur-Akkord in weiter Oktavlage dar und bringen in allen Stimmen die möglichen Vorhalte an, so ist das Ergebnis:





Zu vermeiden sind:

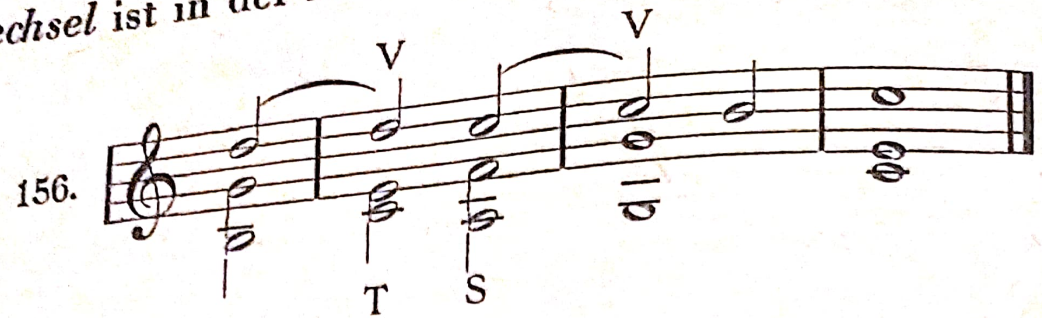
a) Vorhalte aufwärts im Großsekundschritt (154 d u. f)

b) Leitton-Vorhalte, bei denen schon während des Erklingens des Vorhaltes der Auflösungston in einer anderen Stimme d a r ü b e r liegt, wie in Beispiel 154 g, wo der Auflösungston des Baßvorhaltes (der Ton c) bereits auf betontem Taktteil im Sopran erklingt. Durch Beseitigung des Sopran-c durch die Quintverdopplung g ist Korrektur möglich (154 h).

7. Häufig begegnet man dem *Abspringen* vom Vorhalt und *nachträglicher Auflösung:*



8. Auch Vorhaltsauflösung mit gleichzeitigem *Akkordwechsel* ist in der Literatur häufig anzutreffen:



9. *Doppelte und mehrfache* Vorhalte sind in gerader Bewegung in Terzen und Sexten möglich (157 a). Auch Vorhaltsquartsextakkorde sind ja doppelte Vorhaltsbildungen. Unbrauchbar ist dagegen die Doppelvorhaltsbildung 9—8 und 6—5, wenn nicht gleichzeitig auch der Vorhalt 4—3 enthalten ist (157 b). Doppel-Vorhalte in Gegenbewegung sind jedoch in allen möglichen Intervallen gebräuchlich (157 c, d).

157. a) b) nicht: gut: c)

d)

158. V

7—6—5
4——3

Beispiel 158 ist nach Louis-Thuille als Vorhalt vor dem Vorhaltsquartsextakkord zu erklären.

§ 38. Durchgang.

1. Seine Entstehung siehe § 15, 16, 17.

2. Der Durchgang steht auf unbetontem Taktteil.

3. Seine eigentliche Bestimmung ist die melodische Überbrückung von Terz- und Quartintervallen sei es im Lagenwechsel (159 a) oder Akkordwechsel (159 b):



4. Das eigentliche Charakteristische beim Durchgang ist das *stufenweise Weiterschreiten.* Daher gibt es keinen sprungweise eingeführten oder sprungweise verlassenen Durchgang.

5. Für doppelte und mehrfache Durchgänge gilt das in § 37 Pkt. 9 Gesagte. Eine doppelte Durchgangsbildung ist der Durchgangsquartsextakkord (§ 17). Beisp. 160 a) zeigt Sextendurchgänge, 160 b außerdem noch Gegendurchgänge im Baß:

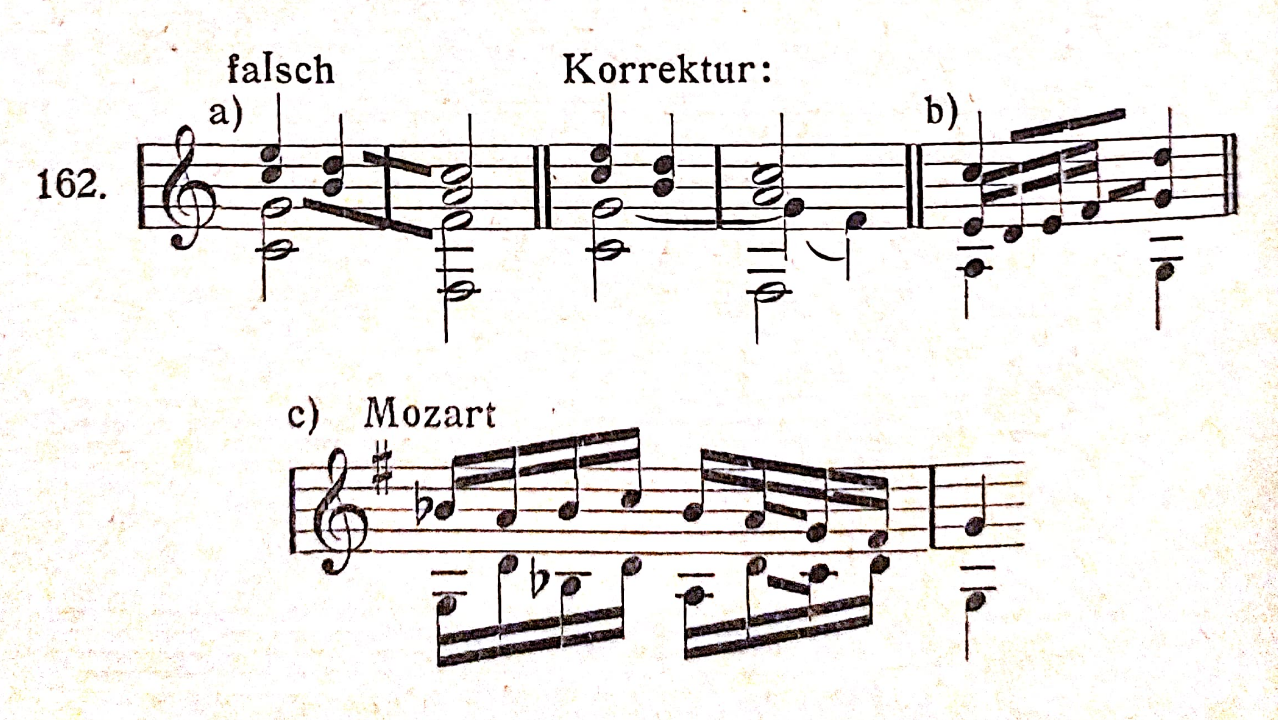


6. Infolge der Stellung des Durchganges auf unbetontem Taktteil fallen Collisionen von Durchgangstönen mit liegenden Harmonietönen nicht so sehr ins Gewicht wie

beim Vorhalt. Oft sind Sekundenreibungen (161 a) durch rhythmische Veränderungen leicht zu beheben (161 b). Manchmal liegt aber gerade in solchen unbekümmerten Führungen ein besonderer Reiz, wobei ein offensichtliches Vorherrschen des linearen Prinzipes über harmonische Bedenken siegt (161 c):



7. Durchgänge können fehlerhafte Parallelen hervorrufen (162 a). Aber auch hier wird man, zufolge des unbetonten Charakters des Durchganges, nicht immer den strengen Maßstab anwenden können, namentlich wenn es sich um kurzwertige Durchgänge handelt (162 b und c):



§ 39. Wechselnote.

1. Entstehung siehe § 15, 16, 17.
2. Die Wechselnote steht auf *unbetontem* Taktteil.

3. Ihre eigentliche Bestimmung ist die Umschreibung eines Melodietones durch die obere oder untere Nebennote.

4. Das eigentliche Charakteristische der Wechselnote ist das *stufenweise Ausbiegen* in den Nachbarton und die Rückkehr in den Melodieton.

5. Wie beim Durchgang sind Collisionen von Melodietönen mit Wechselnoten nicht so schwerwiegend wie beim Vorhalt.

6. Auch doppelte und mehrfache Wechselnoten sind in ähnlicher Weise möglich wie beim Durchgang (Bsp. 163). Eine doppelte Wechselnotenbildung ist der Wechselquartsextakkord (§ 17).

7. Die Wechselnote kann auch *sprungweise eintreten.* In Beispiel 164 ist h sprungweise eintretende Wechselnote zu c, ebenso g zu f:



8. Die Wechselnote kann auch *sprungweise weitergeführt* werden (Fux'sche Wechselnote oder „nota cambiata" nach dem Theoretiker J. Joseph Fux, dem Verfasser des berühmten Kontrapunktlehrbuches „Gradus ad Parnassum, 1725). Beispiel 165 a zeigt den am häufigsten vorkommenden Fall der Fux'schen Wechselnote, die man als eine Umschreibung eines Untersekundwechsels erklären kann. Auch der Fall 165 b ist als abspringende Wechselnote zu verstehen.



§ 40. Vorausnahme.

Die Vorausnahme oder Antizipation nimmt einen der folgenden Harmonie angehörenden Ton in den vorausgehenden Akkord vorweg. Auch sie kann einfach oder mehrfach auftreten, wie Beispiel 165 a—c zeigen.



Wie schon in den Beispielen 161 a und c gezeigt wurde, bedeutet die Einführung harmoniefremder Töne in den schlichten Akkordsatz bereits ein Übergreifen in jene Gebiete, in denen das Linear-Melodische sich stärker durchzusetzen beginnt und unter Umständen sogar das Übergewicht über rein harmonische Zusammenklangsverhältnisse zu erlangen strebt. Die in den § 37—40 gegebenen „Gebote und Verbote" sind ja zunächst nichts anderes als Vorsichtsmaßregeln, das Durchbrechen klanglich untragbarer linearer Strebungen zu vermeiden und damit unnötige Härten zu verhindern. In einer Musik aber, in der das Linear-Melodische eine große Rolle spielt wie z. B. in allen vorwiegend kontrapunktischen Werken, werden „klangliche Rücksichtslosigkeiten" oft nicht ganz zu umgehen sein. Bisweilen kann sich auf diese Weise das Stimmgewebe eines Satzes zu außerordentlichen Kühnheiten des Zusammenklanges verdichten, wie nachfolgende Beispiele, sämtliche Werken J. S. Bachs entnommen, zeigen:

V = Vorhalt
Du = Durchgang
W = Wechselnote

Choral

V W

Du Du

V W

167a.

Du

W

Du W W

harmonische Analyse: Tp Dp S +S D T S D T D T

b) Choral

Choral

c) Choral

d) h-moll-Messe *

e) h-moll-Messe *

f) gis-moll-Fuge W. Kl. I

*

Erklärung der Beispiele:

Beispiel 167 a. Dieses Ausschwingen des Chorales „Noch eins, Herr, will ich bitten dich“ erscheint uns als eine durch harmoniefremde Töne überaus kunstvoll bereicherte Kadenz. Eine genaue Betrachtung der einzelnen Stimmen (und Durchsingen derselben!) zeigt aber, daß hier wohl das lineare Gestaltungsvermögen als das Primäre anzusehen ist.

Beispiel 167 b zeigt die in Chorälen häufig vorkommenden, durch Durchgangsbewegung entstandenen Quintenparallelen vermindert-rein.

Beispiel 167 c. Die anscheinend „falschen“ Quintenparallelen zwischen Sopran und Tenor werden vom Ohr willig hingenommen, da es sich nicht um Stimmführungsquinten zwischen Funktiontönen handelt, denn „des“ im Tenor ist Durchgangssepte, „as“ im Sopran Vorausnahme.

Beispiel 167 d. Der bei * durch Wechselnotenbildung zustandegekommene Quartenklang eis-a-d steht in scharfem Konflikt zum liegenbleibenden fis im Basse.

Beispiel 167 e. Kollision zwischen cis und c in den Außenstimmen.

Beispiel 167 f. Das bei * gleichzeitige Auftreten der Töne h, his, cisis und dis wird überhaupt nicht als störende Dissonanz empfunden, da hier die Logik der polyphonen Entwicklung im Vordergrunde steht.

VIII. ANWENDUNG DER HARMONIEFREMDEN TÖNE BEI DER VOLKSLIEDBEARBEITUNG.

§ 41. Die harmonische Interpretation von Melodien mit harmoniefremden Tönen. Die Ausschmückung des Satzes.

1. Gewisse Melodietöne können als harmoniefremde Töne betrachtet werden. Dies wird ganz besonders im jüngeren Volkslied der Fall sein, das mit seiner ausgesprochen klaren, ganze Takte umspannenden Harmonik deutlich den Charakter gewisser Töne als Durchgänge und Wechselnoten erkennen läßt.

Eine Ausharmonisierung auch der harmoniefremden Töne würde den Satz unnötiger Weise beschweren. So sind in Beispiel 168 a) die unbetonten Achtel als Durchgänge und Wechselnoten aufgefaßt und die Bearbeitung zeigt beschwingte Leichtigkeit, fließendes Hingleiten, der schwebenden Melodik angepaßte akkordliche Figuration:

„Wenn die Bettelleute tanzen"



Dagegen sind in Beispiel 168 b) alle Noten ausharmonisiert; der Satz ist schwerflüssig, zäh, klobig, dem beschwingten Tanzcharakter der Melodie direkt zuwiderlaufend:

Gegenbeispiel:



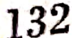
Daß bei einer durchsichtigen Bearbeitung die Begleitung durchaus nicht in primitives Figurenwerk ausarten muß, sondern durch Einbeziehung thematischer Bestandteile und imitatorische Verarbeitung derselben auch künstlerisch geschmackvoll gestaltet werden kann, beweist folgendes Beispiel:

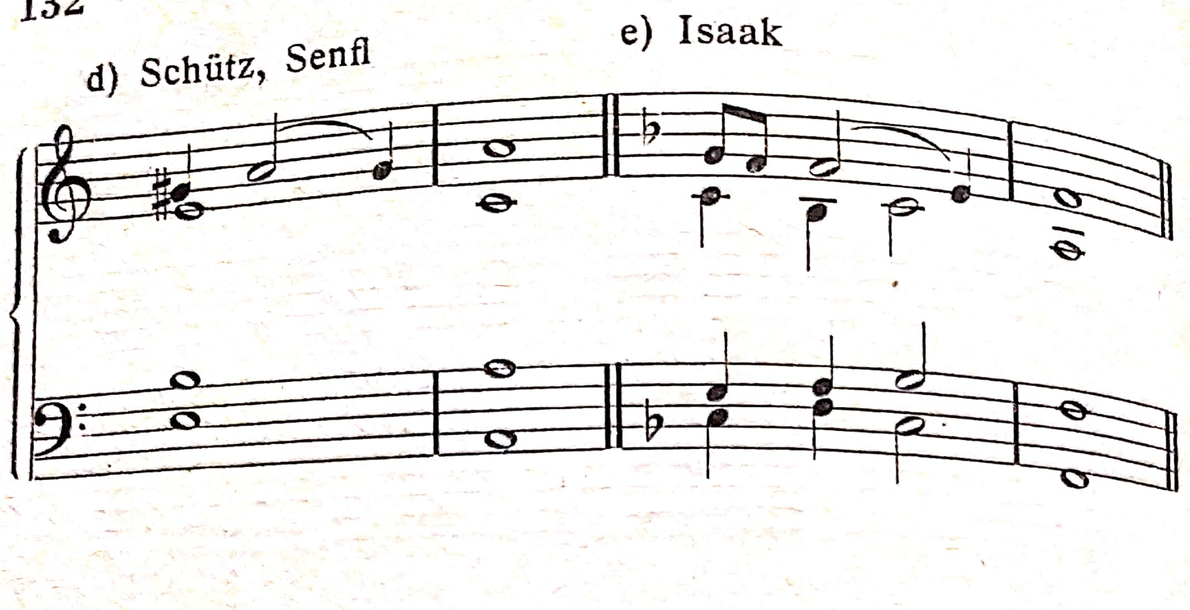
„Fuchs beiß mich nicht (1603)



2. Der schlichte harmonische Satz kann durch harmoniefremde Töne reichhaltiger gestaltet, ausgeschmückt werden. So ergeben sich z. B. schon für die Schlußwendungen des älteren weltlichen und geistlichen Volksliedes appartere Formen:









Besonders häufig ist in der älteren Musik der Vorhalt 4—3 (Bsp. 170 a—e; vgl. auch Bsp. 144, 156). Diese Schlußformeln können also ohne weiteres bei der Bearbeitung älterer Volkslieder verwendet werden.

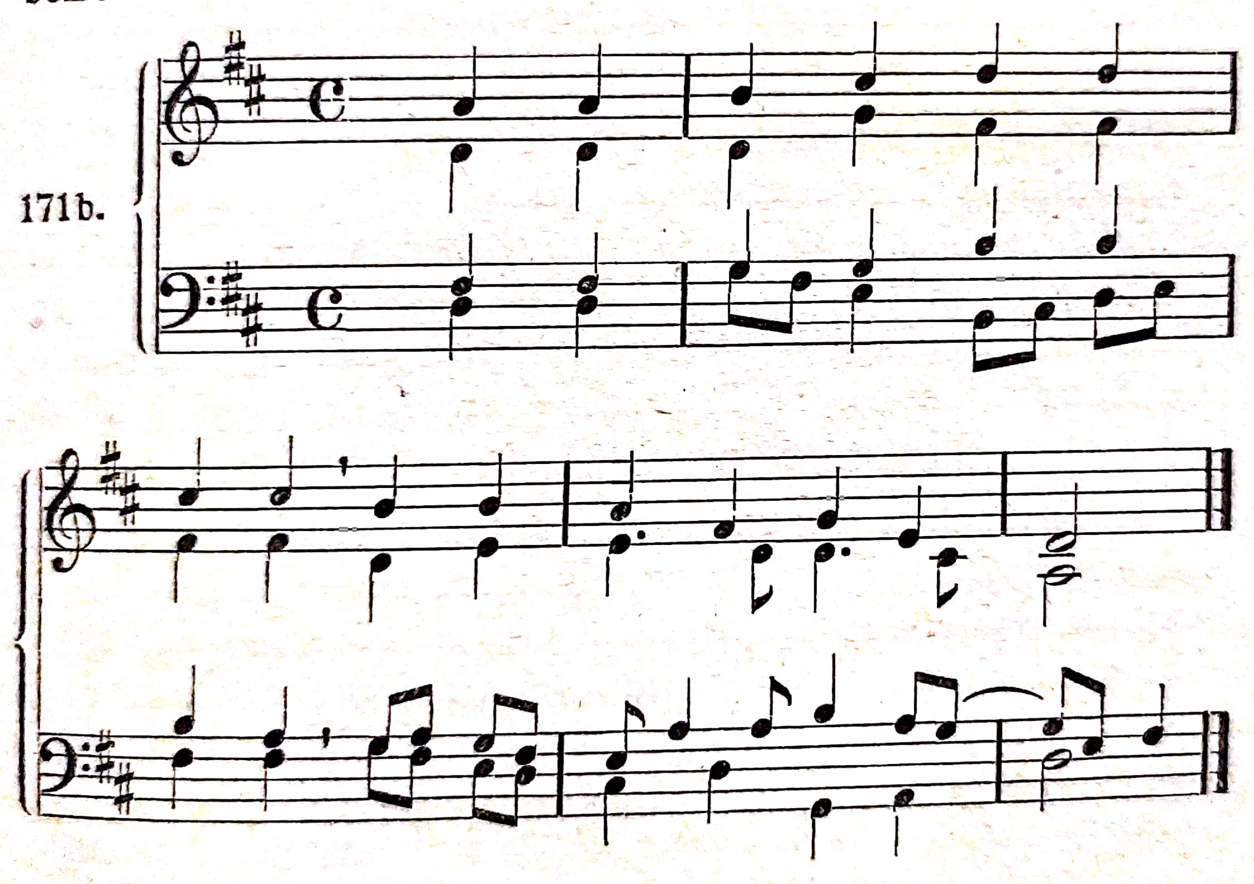
Im übrigen figuriere man mit harmoniefremden Tönen und zwar in erster Linie mit Durchgängen und Wechselnoten nur dort, wo es sich leicht und mühelos ergibt und vermeide eine Überladung des Satzes.

Wir bringen als Beispiel den Anfang eines Liedes von Adam Krieger, das 1675 als weltliches Lied erschien, 1704 mit einem geistlichen Text versehen wurde (sog. „Kontrafaktur“).

Zunächst das Lied in einfacher Harmonisierung:



Nun derselbe Satz mit harmoniefremden Tönen versehen:



Hier erscheint besonders der Baß melodisch bereichert. Aber auch die Mittelstimmen treten aus ihrer harmonischen Starrheit heraus und nehmen am melodischen Geschehen teil. Namentlich in den Zeilenschlüssen ist eine derartig melodische Verdichtung von eindringlicher Wirkung, wie uns die Liedbearbeitungen alter Meister und vor allem die Bachschen Choralsätze zeigen.

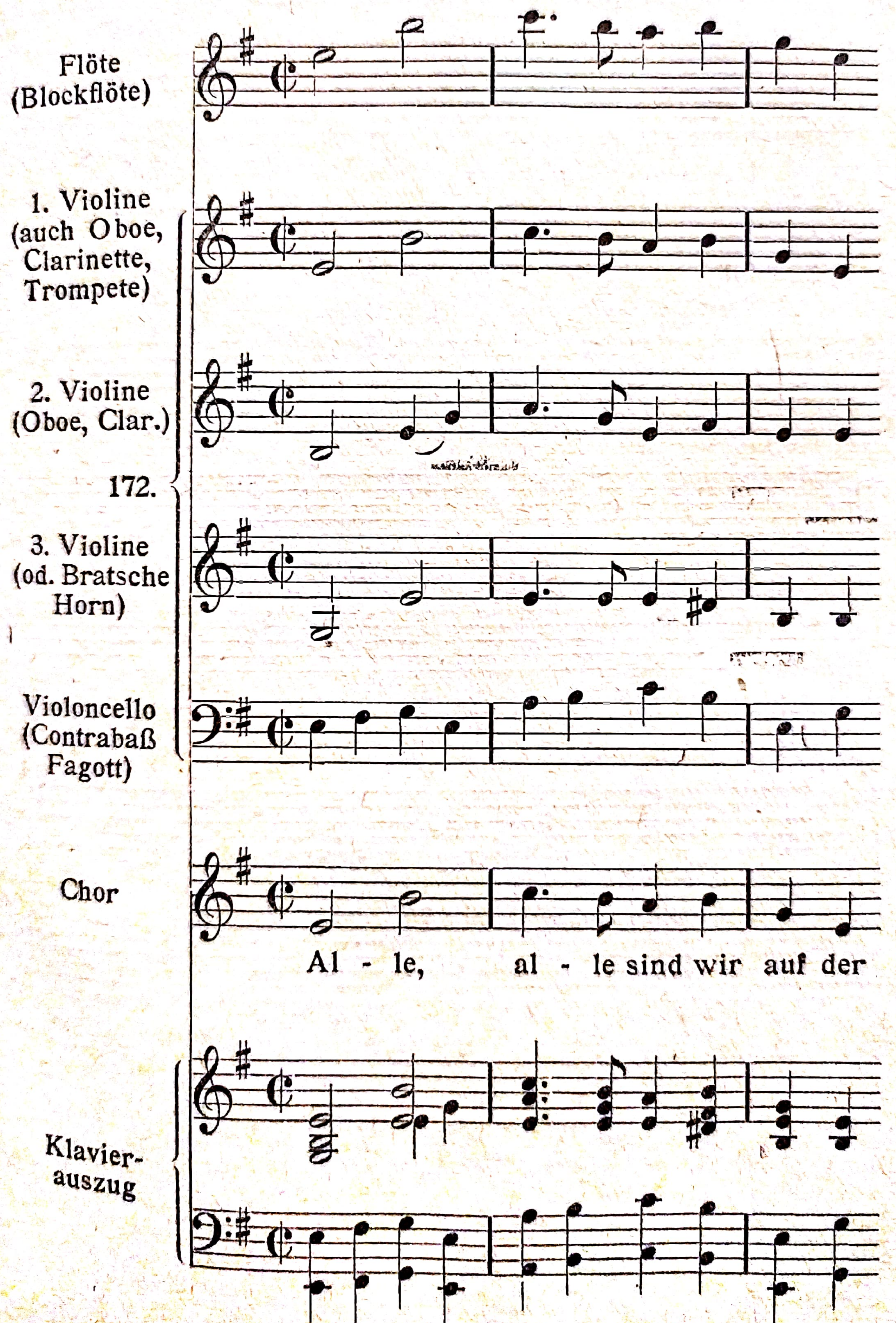
Wir bringen am Abschluß dieses Kapitels noch einen Hinweis auf die Bearbeitungsmöglichkeiten zeitgenössischer Gemeinschaftslieder. Ganz abgesehen von den in den § 22—26 und § 34—36 besprochenen Bearbeitungsarten gilt unser Interesse den Fakultativbesetzungen der Spielscharen, Laienorchester und ähnlicher dem Gemeinschaftsmusizieren zugetaner Kreise, deren Grundstock meistens ein zum mindest mit Violinen und Celli oder Contrabässen besetzter Streicherkörper bildet, der unter Umständen durch einige gerade zur Verfügung stehende Bläser (zumeist Flöten, Blockflöten, allenfalls auch Oboen, Klarinetten, Fagotte, eventuell ein Horn oder eine Trompete) verstärkt werden kann.

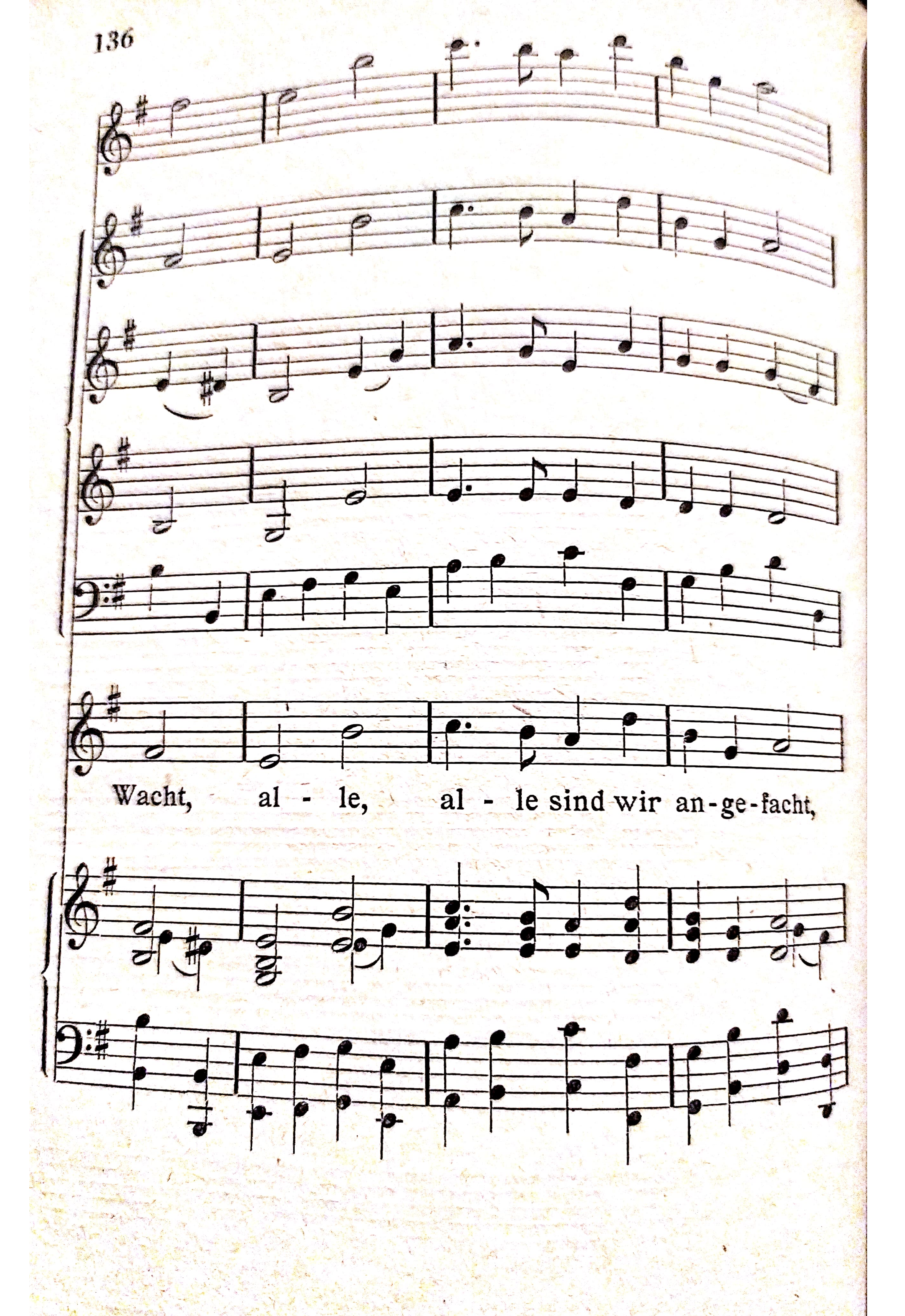
Wir beschränken uns dabei, unseren erworbenen Kenntnissen Rechnung tragend, auf die einfachste, schlicht-homophone Bearbeitung und sehen von jeder Ausschmückung mit polyphonen Gegenstimmen ab, für die erst eine eingehende, die stoffliche Begrenzung unseres Lehrbuches weit überschreitende kontrapunktische Schulung nötig wäre.

Auf der Grundlage des vierstimmigen Satzes, der im folgenden Beispiel aus dem Klavierauszug ersichtlich ist, verteilen wir den Sopran in die 1. Violine (die durch Oboe, Klarinette oder Trompete verstärkt werden kann), den Alt in die 2. Violine (die in gleicher Weise durch Holzbläser verstärkbar ist), den Tenor in die 3. Violine oder allenfalls vorhandene Bratsche (verstärkbar durch ein Horn) und den Baß, dem wir eine gemessen schreitende Durchgangsbewegung gegeben haben, in das Violoncello (bzw. Kontrabaß oder Fagott). Meist wird auch eine Flöte oder Blockflöte vorhanden sein, die dann die Melodie in der oberen Oktave mitspielen kann.

Es ergibt sich dann folgendes Partiturbild:

„Auf der Wacht“ (Wort und Weise von Heinrich Spitta).

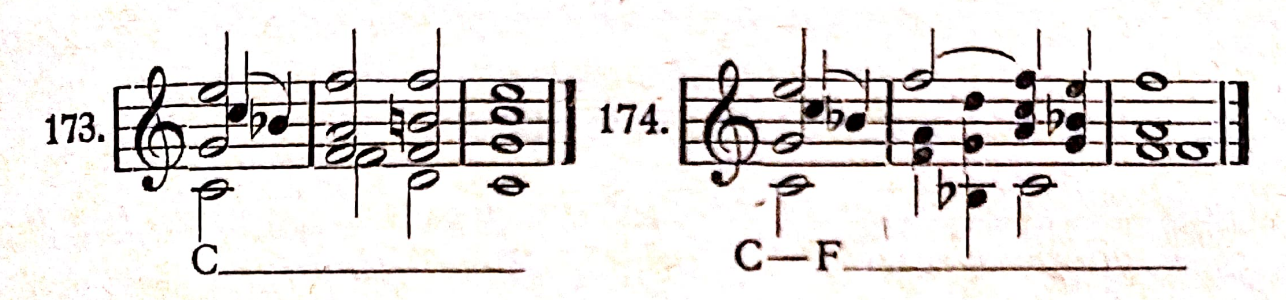



Wacht, al - le, al - le sind wir an-ge-facht,

IX. DIATONISCHE MODULATION.

§ 42. Ausweichung und Modulation.

Wir analysieren folgende Beispiele:



Beispiel 173: *C-dur-Kadenz.*

Im 1. Takt tritt zur T die charakteristische Dissonanz der kleinen Septe (§ 18). Dadurch entsteht vorübergehend ein eingeschobener D-Septakkord des nachfolgenden F-dur, das als S im 2. Takt erscheint.

Eine solche Dominante nennen wir eine „*Zwischendominante*". Die Darstellung dieser Kadenz mit Funktionszeichen würde lauten:

T (D) | S D | T

Beispiel 174:

Es beginnt ebenso in C-dur, zu dem wieder die charakteristische Septe b tritt. Es folgt auch wieder der F-dur-Dreiklang, der aber nicht S-Funktion hat, sondern als T kadenziell befestigt wird. Was ist geschehen?

Die durch das Hinzutreten der Septe b entstehende D ist jetzt nicht mehr nur eine eingeschobene Zwischendominante, sondern die Anfangs-T von C-dur ist jetzt in eine D von F-dur umgewandelt, „umgedeutet“ worden. Es erfolgte eine Modulation nach F-dur, die durch die nachfolgende Kadenz bekräftigt wurde. Ihre funktionelle Darstellung würde lauten:

C-dur: T =
F-dur: = D | T S D | T

Ausweichung ist die vorübergehende Berührung einer anderen Tonart ohne Wechsel der Ausgangstonart.

Modulation ist die dauernde Besitzergreifung einer neuen Tonart mit Bekräftigung derselben durch eine Kadenz.

„Unter Modulation verstehen wir den Wechsel der Tonalität, den Übergang der Tonikabedeutung auf einen anderen Klang, das effektive Verlassen der Tonart“ (H. Riemann).

„Tonikasprünge“, das ist die kontrastierende Gegenüberstellung verschiedener Tonarten ohne Übergang, sind keine Modulationen. Wenn z. B. einzelne Sätze eines Werkes, oder innerhalb der Sätze harmonisch in sich geschlossene Abschnitte ohne Übergang aufeinander folgen, so erscheinen die Tonarten nicht modulatorisch verbunden, sondern gegensätzlich einander gegenübergestellt, mögen sie auch durch das Band eines Verwandtschaftsverhältnisses miteinander verbunden sein (§ 3). „Der Tonalitätssprung verzichtet auf die sehr hoch anzuschlagende ästhetische Wirkung der Umdeutung der Harmonien, des Wechsels der Funktion derselben und gewinnt dafür die allerdings ebenfalls wertvolle Wirkung des Kontrastes“ (Riemann).

§ 43. Aufbau einer Modulation.

Jede Modulation besteht aus drei Teilen:

1. Der *Befestigung der Ausgangstonart.*

   Es genügt dafür die T der Ausgangstonart, die in gewissen Fällen durch die D bekräftigt wird (T-D-T).

2. Dem *Modulationsmittel.*

   Dieses kann sein:

   a) ein diatonischer Umdeutungsakkord,
   b) ein Umdeutungsakkord der erweiterten Tonalität,
   c) ein chromatischer Akkord,
   d) ein enharmonisch umdeutbarer Akkord.

3. Der *Befestigung der Zieltonart durch eine Kadenz.*

Wir benützen dazu die kräftigste Form der Kadenz, indem wir der S und D ihre Zusatzdissonanzen beigeben, wobei auch der Vorhaltsquartsextakkord verwendet werden kann (Kadenztypen Beispiel 82).

§ 44. Direkte diatonische Modulation.

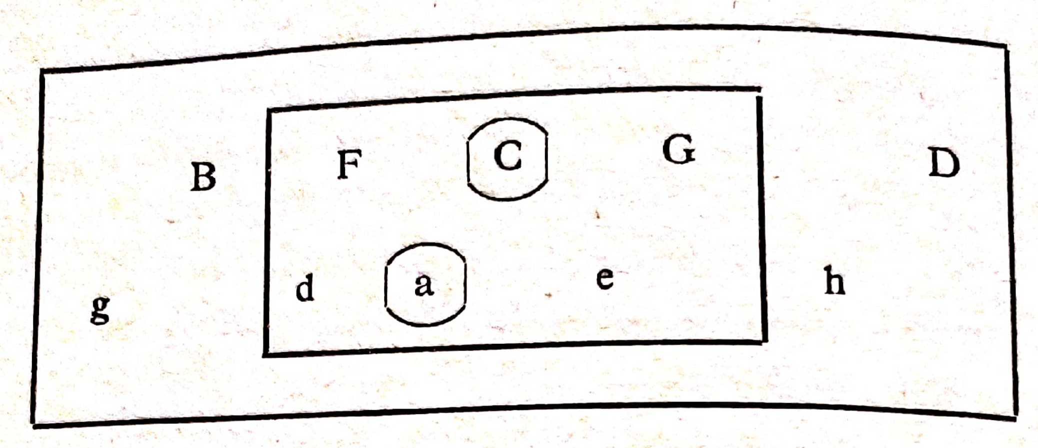
Die reine diatonische Modulation muß sich auf Modulationsmittel beschränken, die unserer diatonischen Dur- und der sog. „reinen“, d. i. aeolischen Molltonleiter entnommen sind.

Es sind dies für C-dur und a-moll der C-dur-, G-dur-, F-dur-Klang und der a-moll-, d-moll- und e-moll-Klang.

Da diese Klänge jedoch zufolge ihrer Quintverwandtschaft auch noch dem 2. Quintenzirkelgrad angehören, erstreckt sich der Bereich der diatonischen Modulation bis zum 2. Quintenzirkelgrad auf- und abwärts.

Als Hilfsmittel für die diatonische Modulation diene folgende Modulationstafel:

Modulationstafel für die diatonische Modulation von C-dur oder a-moll aus:



Man präge sich diese Tafel gründlich ein und übertrage sie auf andere Ausgangstonarten!

Diese Tafel besagt uns:

1. Von C-dur bzw. a-moll aus kann man die Tonarten F-, B-, G-, D-dur und g-, d-, a-, e- und h-moll direkt, d. h. durch Umdeutung eines gemeinsamen Akkordes modulieren.

2. Die im *inneren Rechteck* angegebenen Buchstaben zeigen außerdem das *Modulationsmittel* an, also den betreffenden die Tonarten verbindenden Klang, also

für C → G, C → F ist das Modulationsmittel der C-dur-Dreiklang
für C → e, C → d ist das Modulationsmittel der a-moll-Dreiklang
für a → e, a → d ist das Modulationsmittel der a-moll-Dreiklang
für C → B, C → g ist das Modulationsmittel der F-dur- oder d-moll-Dreiklang
für C → D, C → h ist das Modulationsmittel der G-dur- oder e-moll-Dreiklang
für a → g, a → B ist das Modulationsmittel der d-moll- oder F-dur-Dreiklang
für a → h, a → D ist das Modulationsmittel der e-moll- oder G-dur-Dreiklang



Die übersichtliche Zusammenstellung Beispiel 175 bringt nur das Gerüst der Modulationen. Zur Vervollständigung bedarf es noch der die Zieltonarten bekräftigenden Kadenzen.

Ausgeschlossen sind in der diatonischen Modulation als Modulationsmittel die sogenannten „temperierten Dominanten" [1]), d. i.:

1. die Dur-D des harmonischen Moll (Durmoll), in a-moll der E-dur-Dreiklang;

---

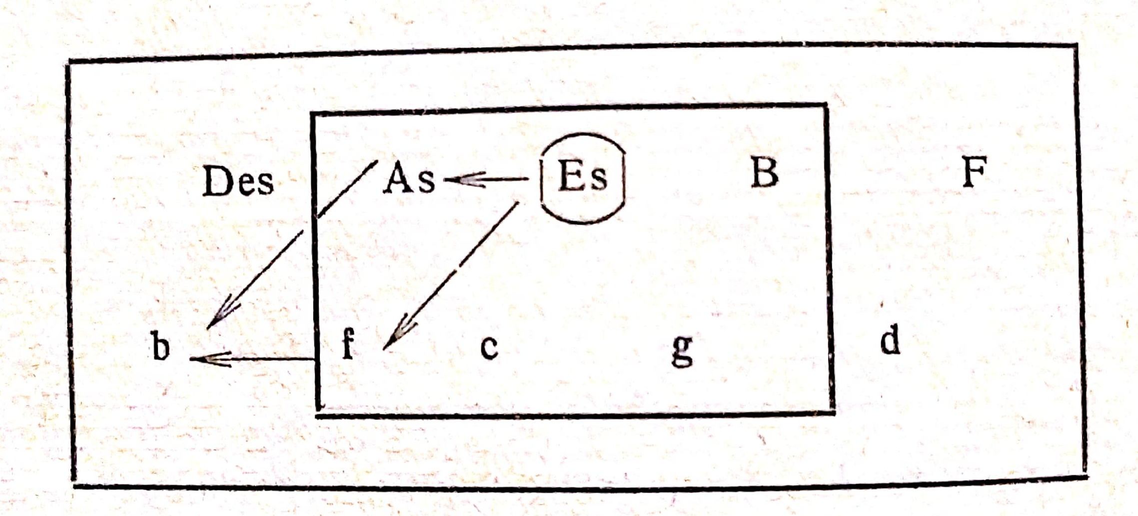
[1]) Bezeichnung von Karg-Elert.

2. die Moll-S des Molldur, in C-dur der f-moll-Dreiklang;
3. die dorische S, in a-moll der D-dur-Dreiklang.

Für die Ausführung einer Modulation unter Verwendung der Modulationstafel mögen folgende Richtlinien dienen:

1. Zuerst *Suchen des Modulationsmittels.*

Man stelle sich die Modulationstafel für die betreffende Ausgangstonart vor, z. B. für eine Modulation von Es-dur nach b-moll die Modulationstafel für Es-dur:



Als Modulationsmittel kommen in Betracht die im inneren Rechteck angegebenen Verbindungsklänge, und zwar:

der f-moll-Akkord, Umdeutung Sp = ^{0}D oder
der As-dur-Akkord, Umdeutung S = ^{0}Dp

2. *Befestigung der Ausgangstonart.*

Für diese genügt, wie bereits oben angegeben, die Voranstellung der T (Beispiel 177, 178, 179). Nur wenn die T selbst Umdeutungsakkord ist, was bei Modulationen in die Ober- oder Unterquinttonart der Fall ist, ist vorher Befestigung durch T-D-T angebracht (Bsp. 176).

3. *Befestigung der Zieltonart* durch eine Kadenz.

Man merke:

a) Für Modulationen nach *Dur:*

Erfolgt die *Umdeutung in die S*, so bekräftige man dies durch Nachschlagen der großen Sexte (charakt. Dissonanz!). Die S ist dann gleich das erste Kadenzglied (Beispiel 176).

Erfolgt die *Umdeutung in die D*, so bekräftige man diese durch Nachschlagen der kleinen Septime (charakt. Dissonanz!), bringe dann die Tp als Trugschluß und lasse dann erst die vollständige Kadenz folgen. Dadurch erreicht man, daß die Ziel-T erst mit dem Schlußakkord eintritt (Beispiel 178).

Erfolgt die *Umdeutung in eine Nebenfunktion*, so folgt dann die vollständige Kadenz.

b) Für Modulationen nach *Moll:*

Auch hier kann man die *umgedeutete S* durch die hinzugefügte Sexte bekräftigen (Beispiel 177).

Bei der *Umdeutung in die Moll-D* hat allerdings die Hinzufügung der Septe keinen Sinn (§ 30), doch kann auch hier durch trugschlüssige Weiterführung der Moll-D in die Tp das Eintreten der Ziel-T bis zum Abschluß hinausgezogen werden (Beispiel 179).

Bei Umdeutung in eine *Nebenfunktion* folgt wie in Dur die vollständige Kadenz.

In der befestigenden Kadenz ist die temperierte Dominante des Dur-Moll, die als Modulationsmittel in der diat. Modulation nicht zu verwenden ist, nicht nur gestattet, sondern zur Erzielung eines entschiedenen harmonischen Mollschlusses unbedingt anzuwenden (Beispiel 179). Ebenso können temperierte Subdominanten in der Kadenz ohne weiteres gebracht werden.


T=S
C—G
176.
C—a T Sp=S D T
177.
C—B T S=D Tp S D T
178.
Es—b T Sp=⁰D Tp S ⁺D T
179.

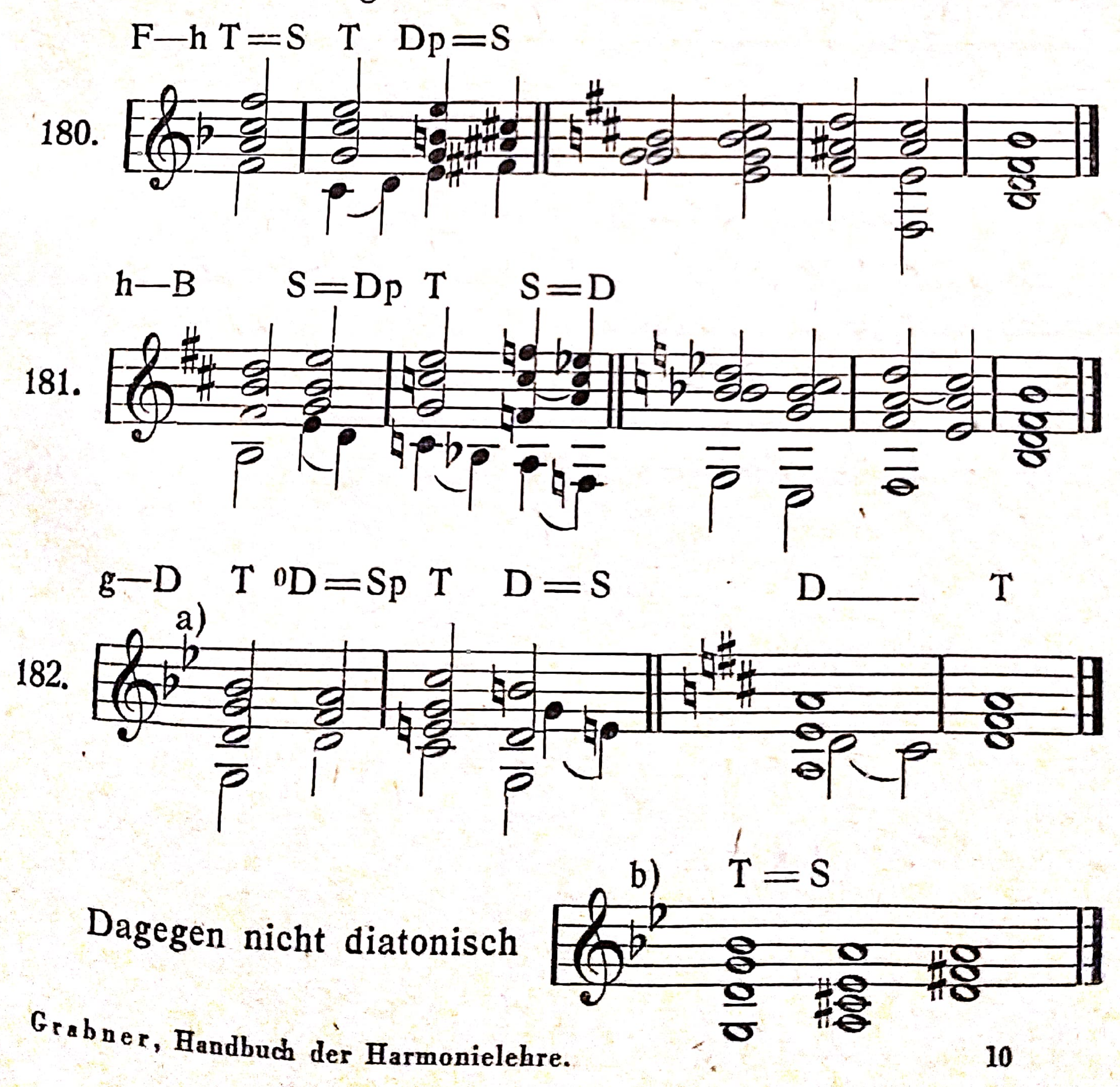
§ 45. Indirekte diatonische Modulation.

Haben zwei zu verbindende Tonarten keinen gemeinsamen Akkord, so muß eine, manchmal auch mehrere Zwischentonarten eingeschaltet werden, so daß mehrere Umdeutungen vorgenommen werden können.

Durch die Möglichkeit mehrfacher Umdeutung erweitert sich die diatonische Modulation auf *vier Quintenzirkelgrade*, denn es können nunmehr nach unserer C-dur-Modulationstafel auch andere Tonarten als C-dur als Ausgangstonarten benützt werden, nämlich alle in der Modulationstafel angeführten Tonarten:

F —> h, G —> g, B —> e, D —> d, D —> g, B —> h u. a.

Als Zwischentonika wäre in solchen Fällen der C-dur- oder a-moll-Klang anzustreben:





Auch hier sind als Modulationsmittel die temperierten Dominanten ausgeschlossen. Man vergleiche diesbezüglich Beispiel 182 a mit 182 b!

Beispiel 182 a (man beachte bei diesem Beispiel den Sopran B-A-C-H!) läßt in seiner richtigen diatonischen Lösung sehr gut erkennen, daß g-moll von D-dur verhältnismäßig weit, nämlich 4 Quintenzirkelgrade entfernt ist. Dagegen ist die Modulation 182 b, bei der die T in die temperierte Moll-S umgedeutet wird, zwar nicht falsch, aber sie ist nicht diatonisch und wirkt längst nicht so überzeugend wie 182 a.

Beispiel 183 zeigt die diatonische Modulation einer Durtonart in die gleichnamige Moll. Im Gegenbeispiel 183 b offenbart sich die ganze Sinnwidrigkeit einer Umdeutung der Dur-D zur temperierten Durmoll-D der gleichnamigen Molltonart.

X. PRAKTISCHE ANWENDUNG DER MODULATION.

§ 46. Figurierte Modulationen. — Die Modulation in 2-, 3- und 4-stimmigen Satztypen.

In der Klassik und Vorklassik in erster Linie vorkommende Modulationen sind:

Modulationen in die Oberquinttonart
Modulationen in die Unterquinttonart
Modulationen in die Paralleltonart.

Für diese fanden wir folgende Umdeutungsformeln:

in die Oberquinttonart: T = S
in die Unterquinttonart: T = D
in die Paralleltonart: T = Tp

Praktische Verwertung dieser Formeln:

1. *schematische Skizzierung der Modulation in halben Werten* wie die Beispiele 176—179,
2. *melodisierte Ausarbeitung.*

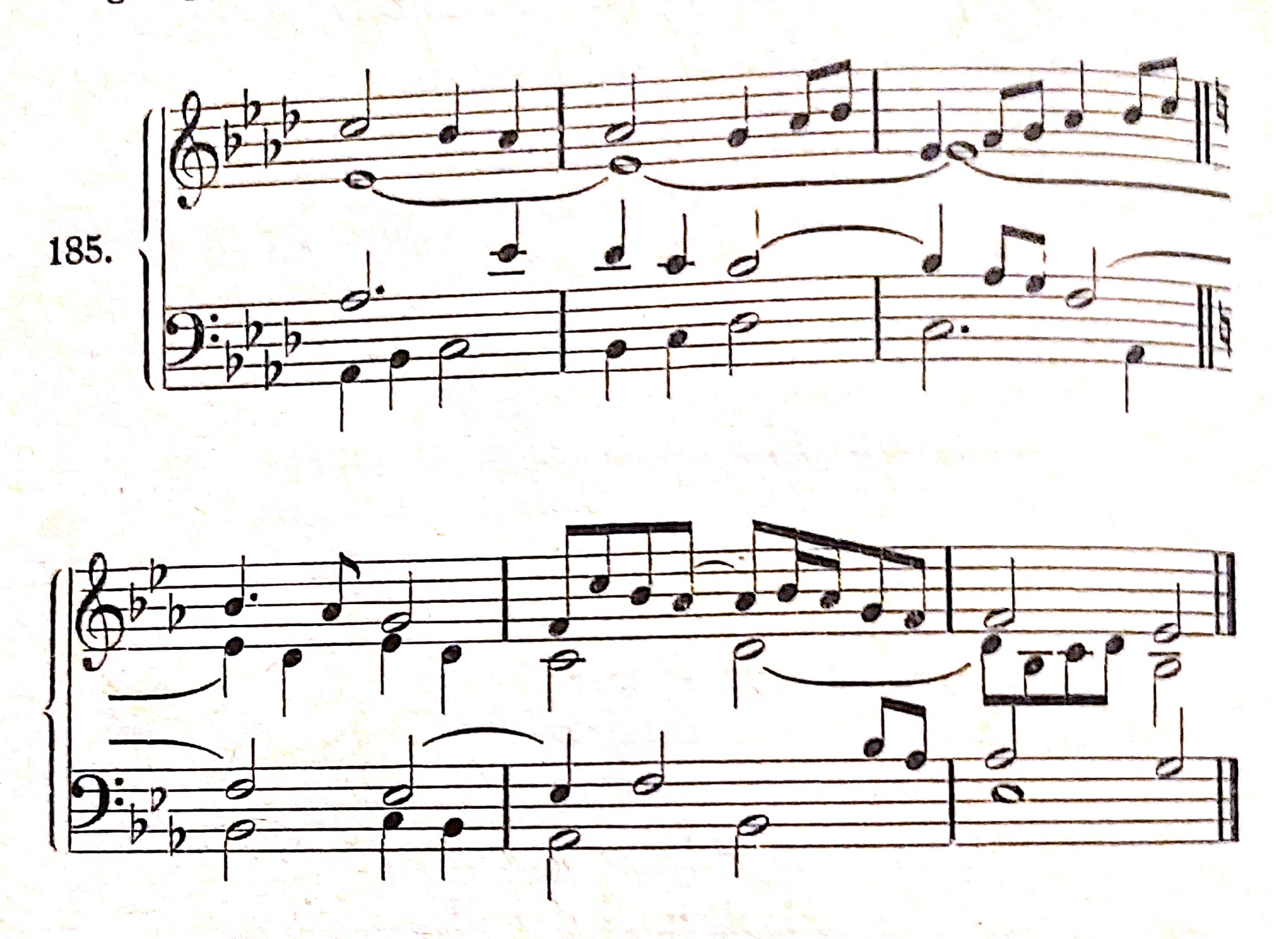
Zuerst Anfertigung eines Entwurfes, bei dem die einzelnen Harmonien durch *Lagenwechsel* bereichert werden:



Ausführung der Figuration:

In erster Linie melodische Ausgestaltung der Außenstimmen. Anteil der Mittelstimmen an der Figuration vor allem dann, wenn die Außenstimmen in der Bewegung zurücktreten:

185.



3. *Erfindung kurzer einstimmiger Melodien mit Modulation.*

Die Melodie soll den funktionellen Untergrund der Modulation möglichst deutlich zum Ausdruck bringen. Man achte auf eindeutige Festlegung der Umdeutung und Kadenz durch Verwendung des neuen Leittones, der Dominantsepte u. dgl.

186.



C—F T=D

187.

C—a Sp=S

188.

a—e T=S

189.

a—d T=D

190.

a—C Sp=S

191.

4. ***Zwei-, drei- und vierstimmige Harmonisierung der erfundenen Modulationsmelodien.***

Beispiel 186 vierstimmig



Dasselbe zweistimmig



Beispiel 187 für Streichtrio



Beispiel 191 zweistimmig



5. *Erfindung von Thementypen (Liedtyp, Bartyp, Fortspinnungstyp)* unter Zugrundelegung der in § 11 angegebenen metrischen Schemen, wobei dem Vordersatz (bzw. 1. Stollen) die Befestigung der Ausgangstonart, dem Nachsatz (bzw. 2. Stollen und Abgesang, der Fortspinnung und dem Epilog) die eigentliche Modulation mit Schlußkadenz zugeteilt wird:


Liedtyp
F—C
196.
Befestigung
T
D
T
Modulation
Tp = Sp
tr
Vgl. auch Beispiel 200!
Bartyp
E—A
197.
1. Stollen
2. Stollen
Abgesang
Fortsp.-Typ
c—Es
198.
Vordersatz
Fortspinnungs-Sequenz
Epilog

6. *Zwei-, drei- und vierstimmige Ausharmonisierung dieser Themen.*

7. *Erweiterung solcher Themen zur Zweiteiligkeit durch Anfügen eines zweiten, rückmodulierenden Satzteiles: Frage — Antwort:*





XI. DIE MODULATION IM VOLKSLIED.

§ 47. Die modulatorischen Verhältnisse im Volkslied und ihre Behandlung.

Sowohl im weltlichen wie im geistlichen Volkslied steht die Modulation in die *D-Tonart* an erster Stelle, wenn es sich um *Durlieder* handelt, während *Mollieder* meist in die *Paralleltonart* modulieren:

„Lieblich ergrünen" (17. Jhdt.)



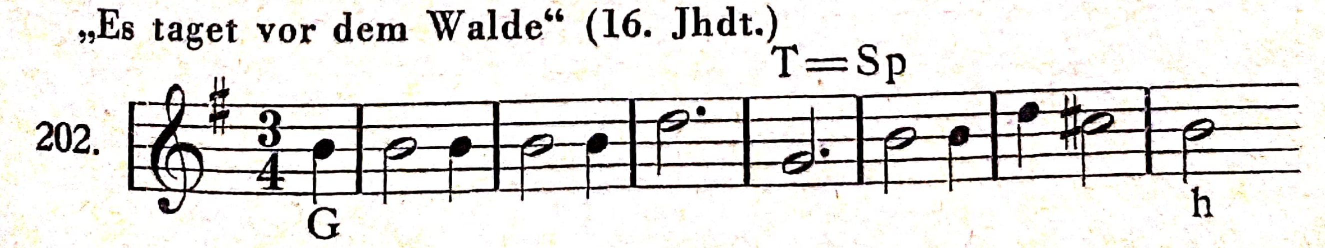


„Ich stand auf hohem Berge" (1782)



Seltener kommen Modulationen in andere Tonarten vor:

„Es taget vor dem Walde" (16. Jhdt.)



Einteilige Lieder halten meist die Haupttonart ohne Modulation fest (Beispiel 85, 90).

Zweiteilige Lieder bleiben in der Haupttonart, oder sie modulieren im 1. Teil, um im 2. die Rückmodulation zu bringen („Ännchen von Tharau).

Dreiteilige Lieder halten meist im 1. Teil an der Haupttonart fest, modulieren im 2. Teil, um den dritten wieder in der Haupttonart zu bringen (Deutschlandlied).

Während das jüngere Volkslied in harmonischer Beziehung vom Prinzip der tonalen Polarität von T und D geleitet ist, zeigt das ältere Volkslied reichhaltigere modulatorische Bewegtheit:

„Von meyden bin ich dick werawt“ (15. Jhdt.)

203.

d d

a

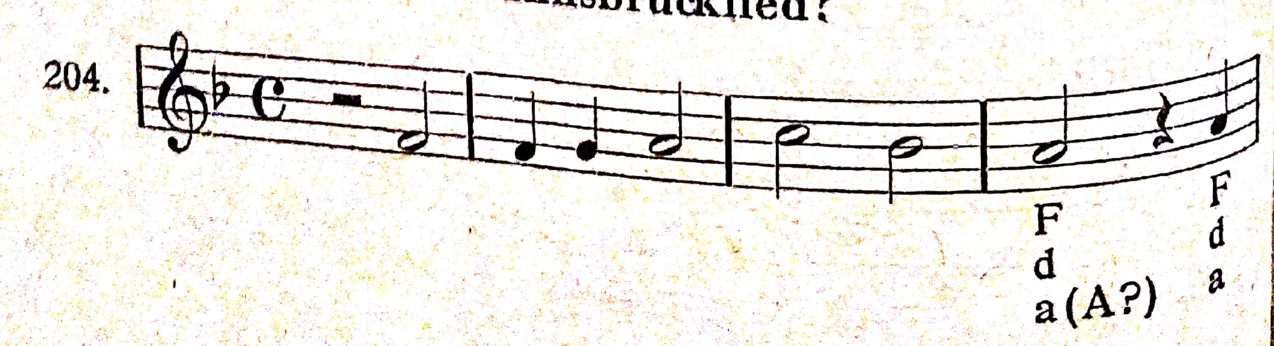
F

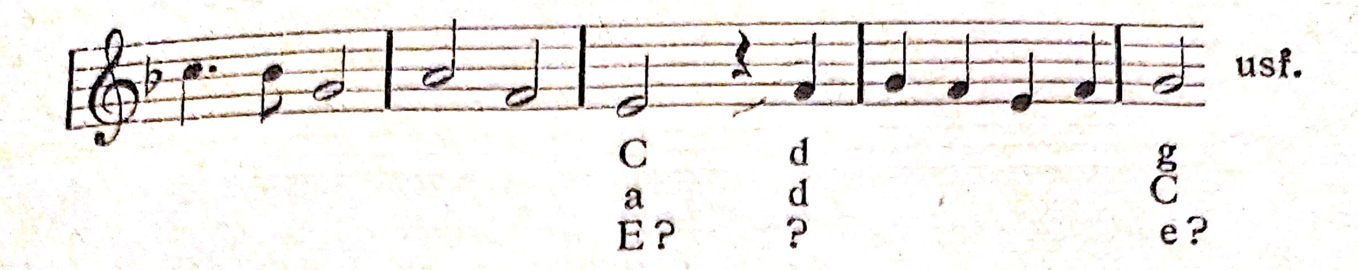
C d

Die 5 Zeilenmelodien bringen dasselbe melodische Material in 5 verschiedenen Tonarten: d-moll, a-moll, F-dur, C-dur, d-moll.

Aber nicht in allen Fällen liegt die funktionelle Deutung der Zeilenschlüsse durch den Grundton so eindeutig fest. Sehr häufig ist der Zeilenschlußton als Quinte zu deuten, seltener als Terz.

Wie ist es mit dem Innsbrucklied?



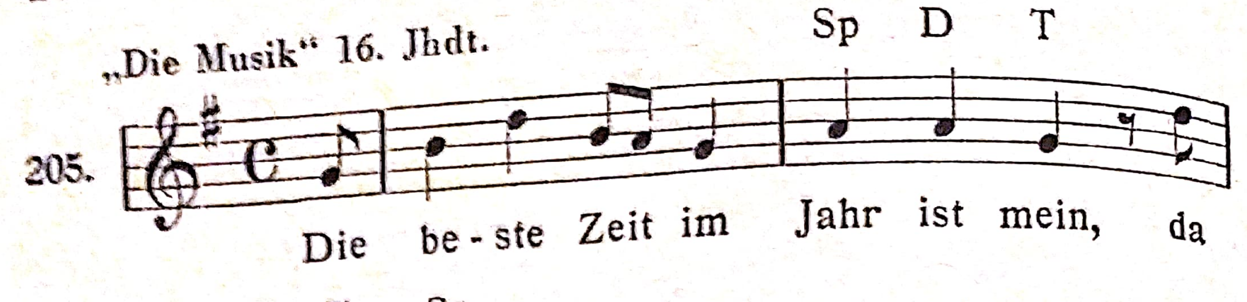


Die Isaaksche Originalfassung beschließt die erste Zeile mit F-dur, die zweite mit C-dur, die dritte mit g-moll. Doch wäre es nicht ausgeschlossen, auch andere Möglichkeiten zu erwägen. Entscheidend für die Brauchbarkeit einer Deutung ist, daß ein logischer Zusammenhang zwischen Zeilenende und nächstem Zeilenanfang hergestellt wird (§ 35, Pkt. 4). In dieser Hinsicht wäre als 1. Zeilenschluß durchaus d-moll denkbar, da auch die 2. Zeile mit d-moll beginnen könnte. Auch a-moll wäre denkbar; dagegen würde A-dur recht gewaltsam wirken. Und doch ist die Isaaksche Harmoniesierung mit F-dur beiden anderen vorzuziehen, da sie die Tonalität des Liedes zu Anfang nachdrücklichst betont (§ 35, Pkt. 3). Ähnliche Erwägungen kann man am Schluß der 2. und 3. Zeile anstellen, wo z. B. E-dur oder e-moll vollkommen fehl am Platze wären.

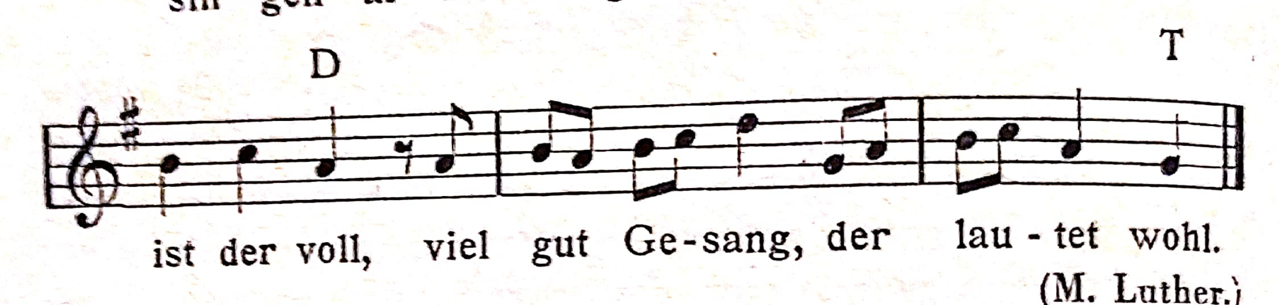
Bei der Bearbeitung eines modulierenden Liedes kommt es also zunächst darauf an, die *Funktionen der Zeilenenden* festzustellen. In erster Linie versuche man den Zeilenendton der Melodie als *Grundton* aufzufassen, in zweiter Linie als Quinte, in dritter als Terz, wobei man sich im Sinne obiger Ausführungen immer von der Erwägung einer möglichst glatten und logischen Weiterführung in den nächsten Zeilenton leiten lasse. Nach Feststellung der Zeilenenden sehe man darauf, daß die Modulationen *rechtzeitig eingeleitet werden*, damit sie nicht überraschend einsetzen und auch noch Platz für die bekräftigenden Kadenzen vorhanden ist.

Anwendung der gegebenen Richtlinien für ein zu harmonisierendes Lied:

„Die Musik“ 16. Jhdt.

205. 





(M. Luther.)

1. Zeilenende: eindeutige G-dur-Kadenz.
2. Zeilenende: Modulation nach D-dur durch Umdeutung im 3. Takt: Tp = Sp oder T = S. Die 2. Zeile könnte aber auch nicht modulierend aufgefaßt werden, wenn der Zeilenendton d als Quinte angesehen und als C-dur interpretiert wird. Ein Versuch der Harmonisierung wird jedoch die Monotonie dieser Auffassung kundtun.
3. Zeilenende: Halbschluß, der Zeilenendton a ist Quinte der D.
4. Zeilenende: Schlußkadenz in G-dur.

Noch wäre Einiges zu sagen über die Harmonisierung von Liedern, die noch ganz oder zum Teil *kirchentonartliche* Prägung haben, wie z. B. „Es kommt ein Schiff geladen“, „Was wolln wir aber heben an“, „Ach Elslein, liebes Elslein“, „Mein G'müth ist mir verwirret“ (und dessen Kontrafaktur „O Haupt voll Blut und Wunden“),

„Ich wollt, daß ich daheime wär", „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" u. v. a.

Über den historischen Prozeß des allmählichen Überganges der Kirchentonarten zu unserer tonalen Skalenauffassung wurde bereits in § 2 gesprochen. Dort wurde auch auf das Verschwinden gewisser für die Kirchentonarten charakteristischer Merkmale durch die sogenannten „Akzidentien" (Einführung von Leittönen durch Erhöhung oder Erniedrigung gewisser Stufen) hingewiesen.

Immerhin leben noch gewisse kirchentonale Begriffe auch in der heutigen Harmonik [1]). So sprechen wir von einem „*Akkord der dorischen Sexte*" (§ 32), ferner von der „*phrygischen Wendung*" VI-VII-I, auch VII-IV-I, die freilich unserem tonalen Empfinden nach als Halbschluß im a-moll-Sinne erscheint (Beispiel 206 und 207).



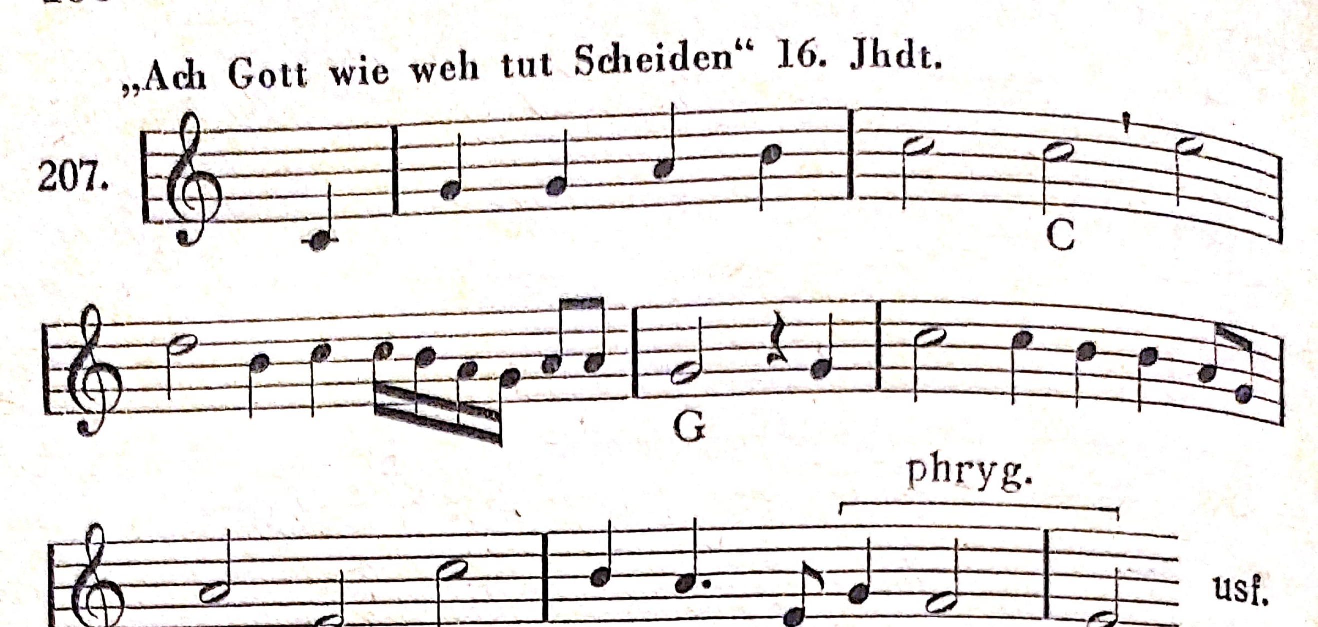
Durchaus *in unserem tonalen Sinne* werden auch Kadenzen und Modulationen an den Zeilenenden alter kirchentonaler Lieder empfunden und sind auch so zu harmonisieren:

---

[1]) Die neuere Musik mit ihrem Streben nach Einbeziehung anderer Skalensysteme bedient sich wiederum häufiger kirchentonaler Wendungen (Brahms, Reger, Debussy, Respighi, ferner auch die zeitgenössische Musik).

„Ach Gott wie weh tut Scheiden" 16. Jhdt.

207.



Meist werden hinter solchen Harmonisierungen in dem Bestreben, die Bearbeitung ja gewiß „stilecht" zu machen, größere Probleme gesucht als wirklich vorhanden sind. Aber von einer „Stilechtheit" im Sinne kirchentonaler Interpretation kann man bei derartigen Bearbeitungen so nicht sprechen, da ja in gewissem Sinne jede homophone Harmonisierung in Widerspruch steht zum eigentlichen linearen Charakter dieser Melodien.

H. Distler fordert in seiner „Funktionellen Harmonielehre" mit Recht möglichst lineare Führung aller Stimmen, denn „das Verhältnis zwischen den einzelnen Dreiklängen der Tonleiter ist innerhalb der alten kirchentonalen Harmonik noch ein sehr lockeres, von linearen Beziehungen her gestaltetes — nur hier kann man also im eigentlichen Sinn von Stufentheorie im Sinn einer Gleichberechtigung aller Stufen sprechen — und nicht durch funktionelle Bindungen geregeltes". Somit wäre die Bearbeitung kirchentonaler Melodien eigentlich ins Gebiet des Kontrapunktischen zu verweisen. Indes müssen vor der Tatsache, daß zu allen Zeiten rein homophone Bearbeitungen solcher Melodien vorgenommen wurden, derartige stilistische Bedenken schwinden und ist dabei nur darauf Rücksicht zu nehmen, daß das in Betracht kommende akkordliche Material dem diatonischen Skalenbereiche der betreffenden Kirchentonart angehören soll.

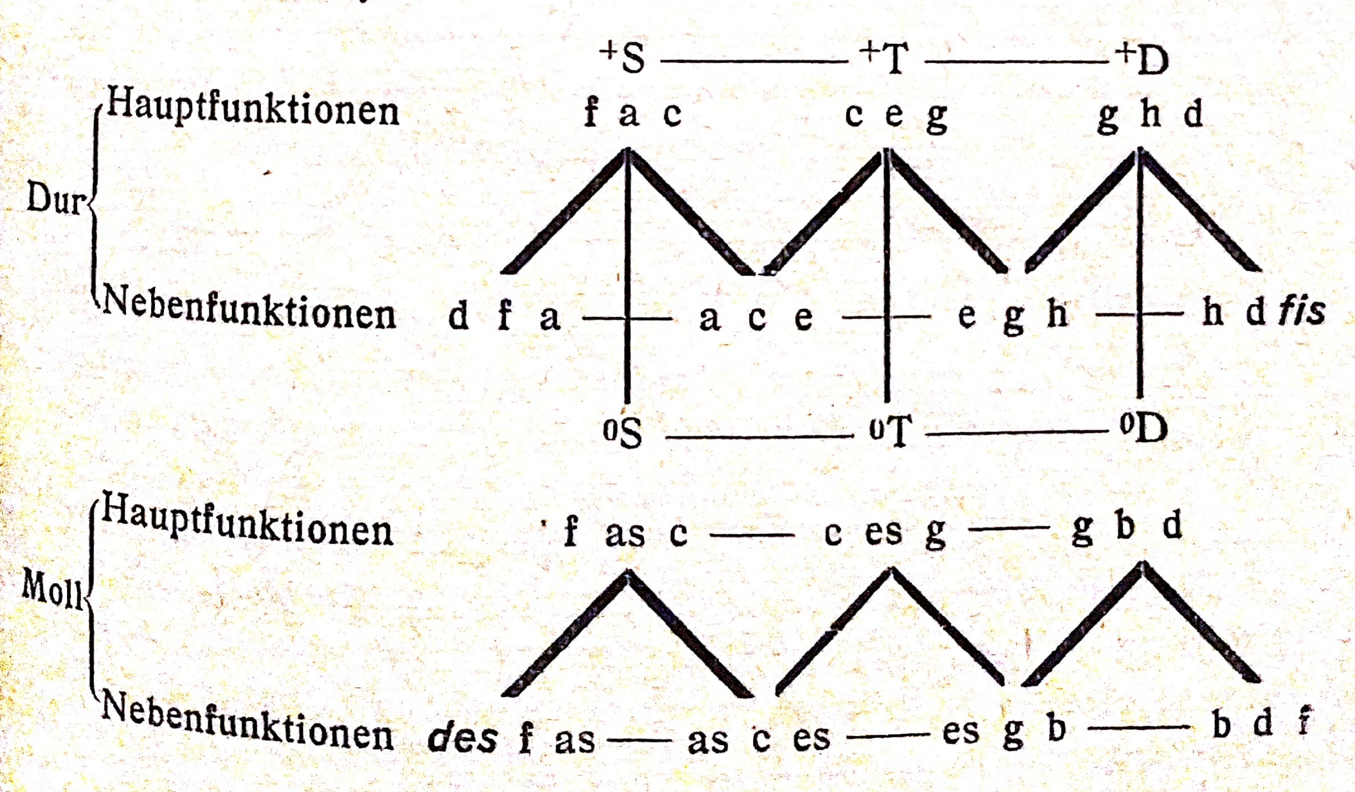
XII. ERWEITERTE TONALITÄT.

§ 48. Durchdringung von Dur- und Moll-Varianten.

Schon in § 44 wurde darauf hingewiesen, daß die Verwendung temperierter Dominanten, der Dur-D in Moll und der Moll-S in Dur einen Durchbruch durch die reine Diatonik verursacht, da diese nur über 2 Quintenzirkelgrade reicht und dagegen Durmoll, sowie Molldur bereits dem 4. Quintenzirkelgrad angehören.

Die Musik der letzten drei Jahrhunderte erweiterte nun durch die unbekümmerte Durchdringung von Dur und Moll den Tonalitätskreis beträchtlich. Darunter versteht man die Möglichkeit, alle Dur-Funktionen im gleichnamigen Moll und alle Moll-Funktionen im gleichnamigen Dur zu verwenden.

Tafel der erweiterten Tonalität



Diese Tafel vereinigt die Dur- und Moll-Hauptfunktionen und die Unter- und Oberterzklänge derselben, wobei wir zwei neuen *leiterfremden* Nebenfunktionen begegnen:

dem Oberterzklang der Dur-D: h-d-fis
dem Unterterzklang der Moll-S: des-f-as

Die in der Akkordtafel angeführten Klänge des Durbezirkes können nun ohne weiteres in den Mollbezirk und umgekehrt übernommen werden. Gleichzeitig zeigen die Verbindungslinien die logischen Akkordverkettungen an:

Z. B.: Verbindung Des-dur-h-moll:

Des-f-F-C-G-h oder Des-As-c-C-G-h oder
Des-f-c-G-h

Verbindung d-moll-Es-dur:

d-F-C-c-Es oder d-F-f-As-Es oder
d-F-f-c-Es usw.

Bei gewissen Verbindungen entstehen *chromatische Schritte.* In der Regel werden chromatische Veränderungen in *derselben Stimme* vorgenommen werden müssen (Beispiel 208, 209 a—d, 210 c).

Übernimmt jedoch eine andere Stimme die Chromatik, so spricht man von Querstand (Beispiel 210 a, b).

Der Querstand muß unbedingt vermieden werden beim *Wechsel von Dur und Moll* oder umgekehrt *innerhalb derselben Funktion,* dem sogenannten *Variantenwechsel,* z. B. $^{+}T - ^{0}T$, $^{0}S - ^{+}S$, $^{0}D - ^{+}D$. Hier handelt es sich um einen Fall, bei dem infolge mangelnder Beteiligung der einzelnen Stimmen an einer funktionellen Veränderung die abnormale chromatische Führung am unangenehmsten auffällt (Beispiel 210 a, b).



Je mehr die anderen Stimmen an der Stimmführung beteiligt sind, desto stärker wird das Ohr abgelenkt und umso unbedenklicher wird daher der Querstand (Beispiel 210 d). Ja es gibt Fälle, wo er als ein besonderes Charakteristikum einer Akkordverbindung gemacht werden muß (§ 49 b, neapolitanischer Sextakkord).

Daß gegenüber querständigen Wirkungen ältere Meister oft außerordentlich unbekümmert waren, zeigt Beispiel 211.



§ 49. Leiterfremde Nebenfunktionen. — Der neapolitanische Sextakkord.

1. *Der Oberterzklang der Dur-Dominante* („Dominantgegenparallele“: Dg).

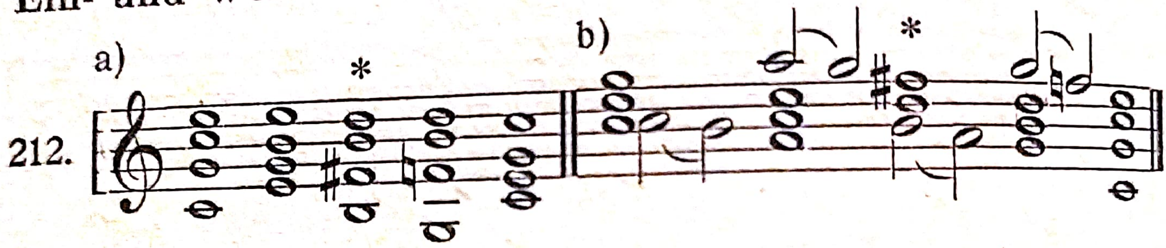
Er ist ein Mollklang auf der 7. Stufe der Tonart und weist durch die leiterfremde Quinte (in C-dur: h-d-*fis*) in die Oberquinttonart.

D

g h d fis

Dg

Er steht in quintverwandter Beziehung zur Dp, in terzverwandter zur D, welche Akkorde sich zu seiner Ein- und Weiterführung trefflich eignen (Bsp. 212 a, b).



2. *Der Unterterzklang der Moll-Subdominante* (Moll-Subdominantgegenparallele: °Sg).

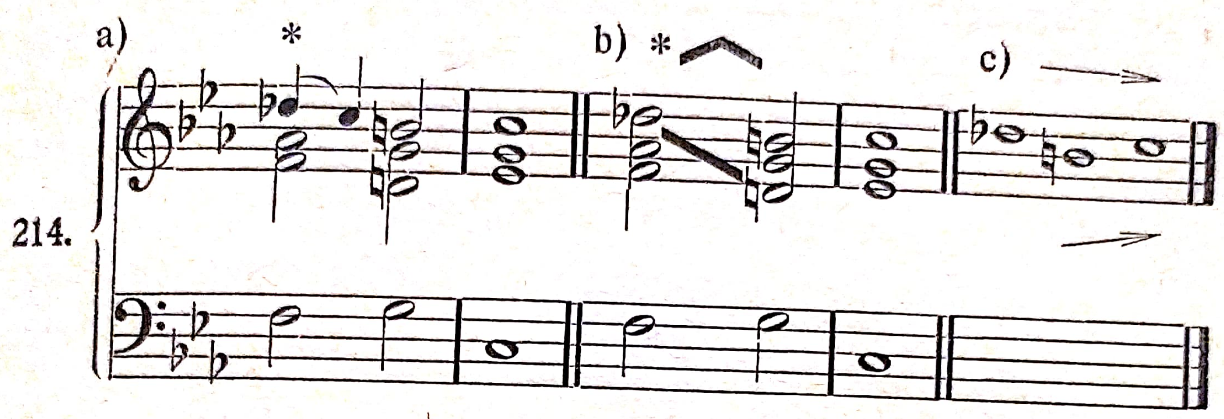
In seiner ersten Umkehrung ist er unter dem Namen „*neapolitanischer* [1]) *Sextakkord*“ bekannt. Hier erscheint er als Vorhaltssextakkord der S mit Vorhalt der *kleinen* Sexte vor der Quinte (Beispiel 214 a), in welcher Form er auch in der Literatur häufig vorkommt (213):

Bach, h-moll-Messe



[1]) So benannt nach seiner besonders häufigen Verwendung bei Alessandro Scarlatti (1659—1725).

Die eigentliche charakteristische neapolitanische Wendung entsteht, wenn der natürliche Auflösungston des Vorhaltes, die S-Quinte, übersprungen wird. Es erscheint dann an Stelle der Quinte die kleine Sexte [1]) substituiert und mit der S verschmolzen („alterierter Substitutklang" Beispiel 214 b).



Verdopplungston des neapolitanischen Sextakkordes: immer der *Grundton der S.*

Weiterführung am besten in die D oder deren Septakkord, wobei ein *verminderter Terzschritt* zum Leitton, ferner ein *guter Querstand* mit der D-Quinte entsteht (214 b).

Die besonders eindringliche Wirkung der neapolitanischen Wendung besteht in der Ansteuerung des T-Grundtones durch den oberen und unteren Leitton, wohl die stärkste Bekräftigung der Tonalität (214 c).

Schon die einstimmige Form ist zufolge ihres Spannungsreichtums von außerordentlicher charakteristischer Wirkung (215).

Bach, h-moll-Messe *

215.

Ky - ri - e e - lei - - son, e - le - i - son

[1]) Die kleine Sexte erscheint in der Tonart als „tiefalterierter" Ton, weshalb manche Theoretiker diesen Akkord zu den alterierten Akkorden rechnen.

Die chromatische Weiterführung der neapolitanischen Sexte in die D-Quinte würde dieser Wendung den eigenartigen Reiz vollends nehmen (216 a), obwohl sie an und für sich nicht ausgeschlossen wäre.

Der neapolitanische Sextakkord kann in allen Lagen gut gebraucht werden (216 b, c). Möglich ist auch seine Weiterführung in den Vorhaltsquartsextakkord vor der D (217 a). Vorsicht vor Quintenparallelen (217 b), die aber auch durch Lagenwechsel umgangen werden können (217 c).

Zufolge der Durchdringungsmöglichkeit von Dur und Moll kann er auch in Dur verwendet werden (217 d).



Der Unterterzklang der °S ist auch als *Vertretungsklang in Grundstellung* („neapolitanischer Dreiklang") gut verwendbar und kommt als solcher besonders häufig in der Kadenz vor. Der Grundton erscheint hier als chromatisch vertiefte 2. Stufe der Molltonart. Im phrygischen

Moll ist daher dieser Klang leitereigen auf der 2. Stufe. Man beachte die Stimmführung in den Beispielen 218 a—c.

Beispiel 218 d zeigt die Verwendung im Molldursinne.



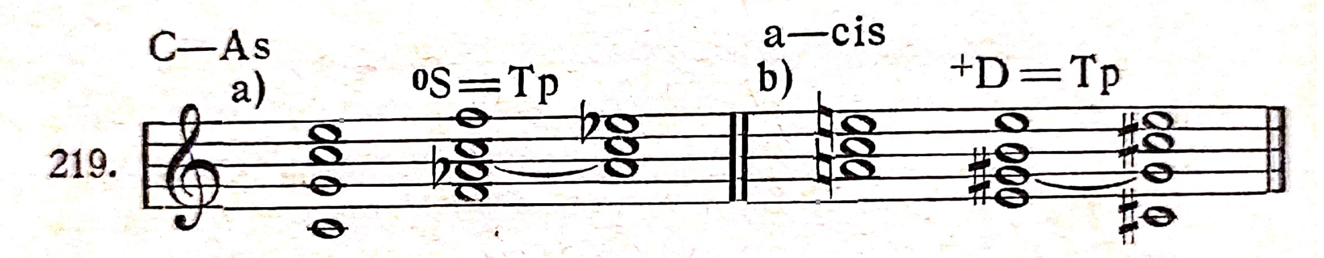
Das Verwendungsgebiet dieses Klanges ist in der ganzen vorklassischen, klassischen und romantischen Musik außerordentlich groß. In gewissen Fällen kann man geradezu von einer „neapolitanischen Tonart“ sprechen. So ist z. B. Des-dur neapolitanische Tonart in C-dur und c-moll und der zweite Satz des Beethovenschen Es-dur-Klavierkonzertes ist in der neapolitanischen Tonart E-dur = Fes-dur geschrieben. Ebenso ist die Tonart der ersten Variation von Regers E-dur-Hillervariationen das neapolitanische F-dur.

§ 50. Umdeutungsmodulation in erweiterter Tonalität.

1. In § 47 wurde gezeigt, daß die diatonische Modulation im älteren und jüngeren Volkslied bei der tonalpolaren Begrenzung der harmonischen Entwicklung die beste und natürlichste Art darstellt, in die nahe quintverwandte bzw. parallele Tonart überzuleiten. Sie entbehrt jedoch nicht des Schablonenhaften, sobald es sich

um die Verbindung von Tonarten handelt, die mehr als zwei Quintenzirkelgrade voneinander entfernt sind. So wird beispielsweise eine Modulation von C-dur nach As-dur oder von a-moll nach cis-moll durch sukzessives Weiterschreiten im Quintenzirkel höchst monoton und einförmig wirken.

2. Da erwächst uns nun in den *temperierten Dominanten* und den *leiterfremden Nebenfunktionen* ein ausgezeichnetes Mittel, Modulationen zwischen entfernten Tonarten glatt und geschmeidig auszuführen, wofür man die Preisgabe der reinen Diatonik gerne in Kauf nimmt. Denn nun genügt als Umdeutungsakkord von C-dur nach As-dur die Molldur-S: f-as-c, während a-moll und cis-moll durch die Durmoll-D e-gis-h verbunden werden können (Beispiel 219 a, b).



Dadurch ist auch die Verbindung weit entfernter Tonarten leicht zu bewerkstelligen.

Man merke:

a) bei Modulationen im *Quintenzirkel aufwärts* strebe man in die *Dur- bzw. Moll-Subdominante* der Zieltonart zu gelangen;

b) bei Modulationen im *Quintenzirkel abwärts* strebe man in die *Dur- bzw. Moll-Dominante* der Zieltonart zu gelangen.

c) Bei weit auseinanderliegenden Kreuz- und Be-Tonarten empfiehlt es sich, die Modulation in zwei Teile zu zerlegen, deren Mittelpunkt im Bereich von C-dur oder a-moll liegt, so daß zunächst für

Beseitigung der vielen Vorzeichen Sorge getragen wird.

d) Um den Charakter der Umdeutungsmodulation zu wahren, muß jegliche *Chromatik vermieden* werden.

Vorgang:

Modulation b-moll — H-dur (10 Quintenzirkelgrade).

Da die Modulation im Quintenzirkel aufwärts führt, wird die S von H-dur angesteuert; sie heißt e-gis-h oder e-g-h. Da die ^{0}S der Ausgangstonart näher liegt als die $^+$S, kommt nur e-g-h in Betracht.

Nun ist der Weg von b-moll nach e-moll zu finden. Er erfolgt durch Zerlegung in zwei Teile: b-moll — a-moll — e-moll.

Schließlich handelt es sich um die Verbindung b-moll — a-moll, sie erfolgt über F-dur.

Ergebnis:

b-moll — F-dur — a-moll — e-moll — H-dur

Ausführung:



Modulation Fis-dur — es-moll (12 Quintenzirkelgrade).

Da die Modulation im Quintenzirkel abwärts führt, wird die D der Zieltonart angesteuert; sie heißt b-des-f oder b-d-f. Da die $^+$D der Ausgangstonart näher liegt als die ^{0}D, so kommt nur b-d-f in Betracht.

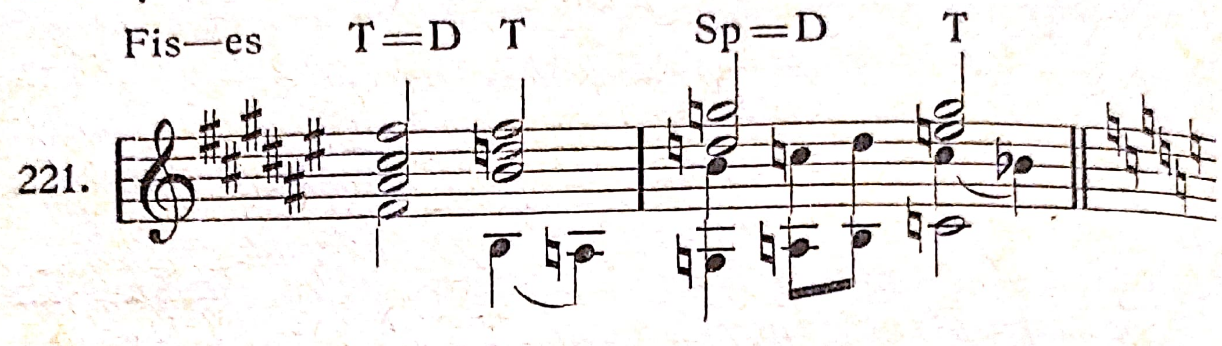
Nun ist der Weg von Fis-dur nach B-dur zu finden. Er erfolgt durch Zerlegung in zwei Teile: Fis-dur — C-dur — B-dur.

Schließlich handelt es sich um die Verbindung von Fis-dur — C-dur; sie erfolgt über h-moll.

Ergebnis:

Fis-dur — h-moll — G-dur — C-dur — d-moll — B-dur — es-moll

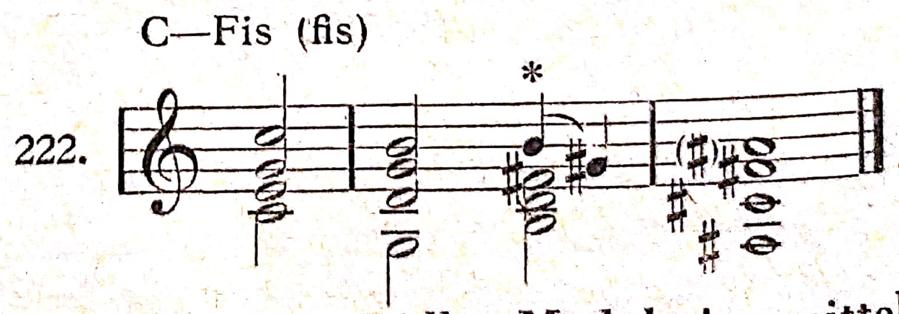
Ausführung:





Die Funktionsanalyse beider Beispiele zeigt, daß bei solchen Modulationen (wie bei allen indirekten) *mehrfache Umdeutungen* stattfinden.

3. Die Umdeutungsfähigkeit des Oberterzklanges der D liefert u. a. die Möglichkeit einer Modulation in die Tritonus-Dur- oder Molltonart (Beispiel 222).



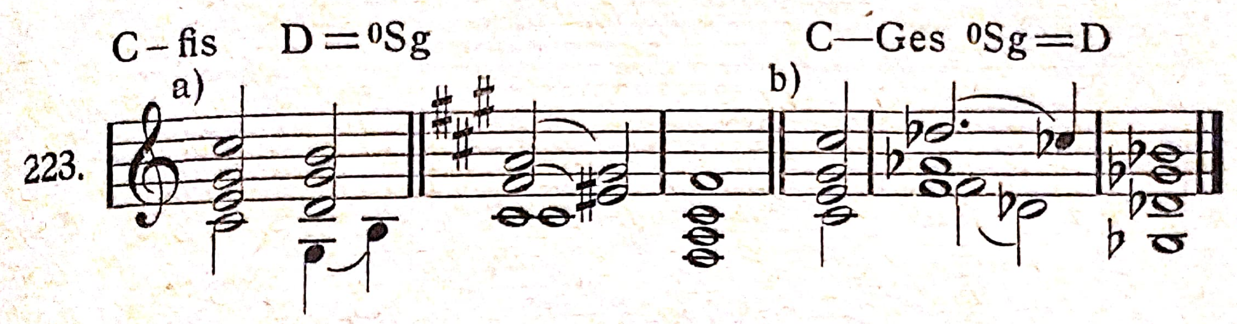
4. Ein besonders wertvolles Modulationsmittel ist der *neapolitanische Sextakkord.*

Reger stellte den Lehrsatz auf:

Bei Modulationen im *Quintenzirkel aufwärts* benütze man den neapolitanischen Sextakkord der *Zielton-*

art, in den man einen Akkord der Ausgangstonart umdeutet (223 a).

Bei Modulationen im *Quintenzirkel abwärts* benütze man den neapolitanischen Sextakkord der *Ausgangstonart,* den man in einen Akkord der Zieltonart umdeutet (223 b).



In Beispiel 223 a wird die D von C-dur zum neapolitanischen Sextakkord von fis-moll umgedeutet, weshalb der Baß den Terzschritt aufwärts in den zu verdoppelnden S-Grundton machen muß.

In Beispiel 223 b wird der neapolitanische Sextakkord von C-dur zur D von Ges-dur umgedeutet, weshalb der Baß den Terzschritt abwärts in den zu verdoppelnden D-Grundton machen muß.

Auch der neapolitanische Sextakkord ist ein vorzügliches Mittel, in die Tritonustonart überzuleiten (223 a). Aber auch die Modulation in die Tonart der großen Oberterz kommt in der Literatur häufig vor, wie die Beispiele 224 und 225 zeigen.



225.



§ 51. Zwischendominanten.

Über die Bedeutung der Zwischendominanten wurde bereits in § 42 Einiges gesagt. Beispiel 173 zeigt, daß sie die Träger der tonalen *Ausweichung* sind.

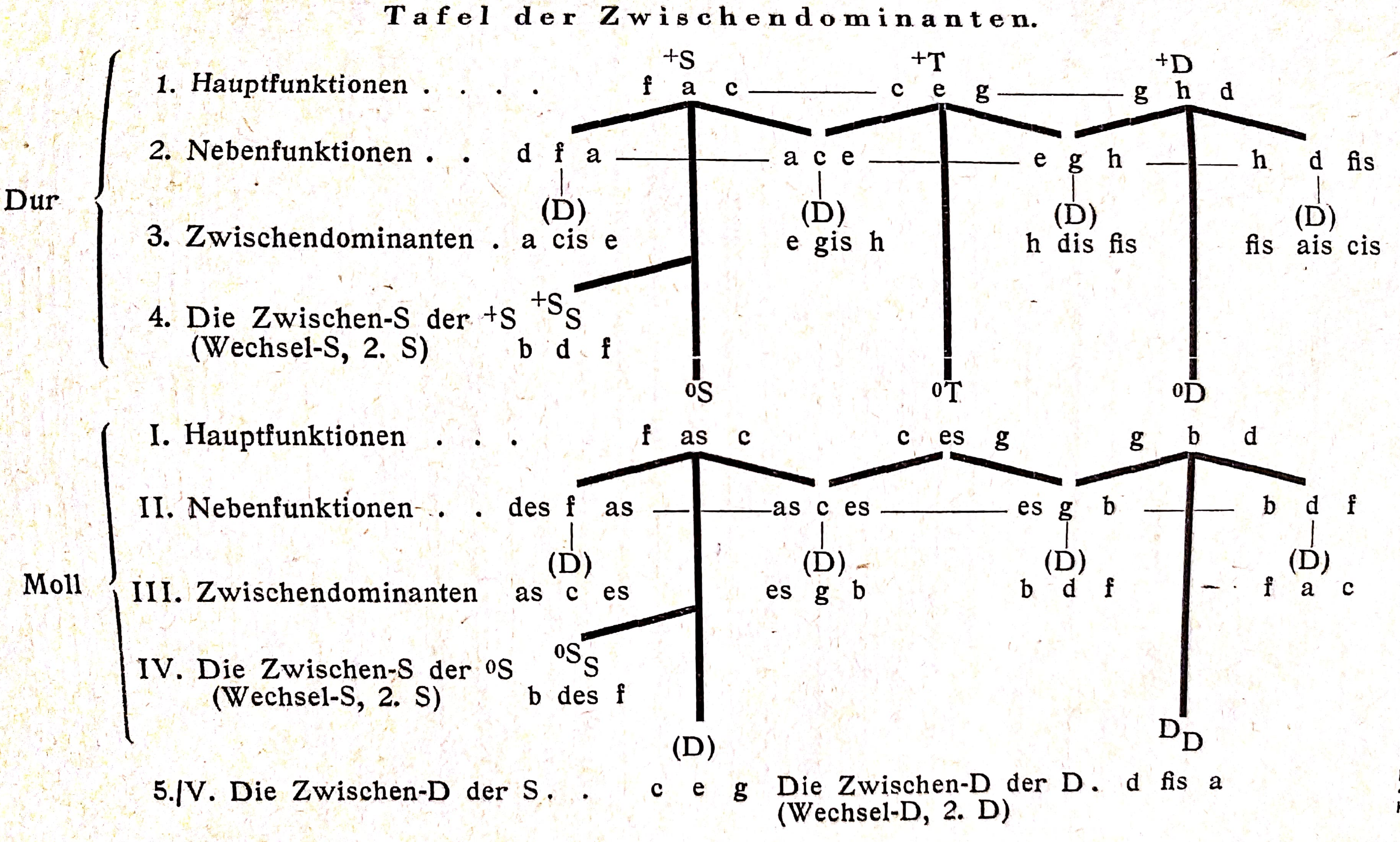
Es ist Riemanns Verdienst, durch die Formulierung dieses Begriffes die Auffassung der Stufentheorie, solche Klänge seien „alterierte Akkorde", endgültig beseitigt zu haben.

Max Reger gab in seinem Unterricht folgende treffliche Charakterisierung dieser Funktionen: „Gleichwie man in der Rede ein bestimmtes Wort durch eine in Parenthese gesetzte Bemerkung näher erläutern kann, so kann man auch im Verlaufe akkordlicher Folgen einen bestimmten Klang näher umschreiben, indem man ihn von den harmonischen Beziehungen zu seiner Tonika vorübergehend als losgelöst betrachtet und mit eigener Dominante oder Subdominante umgibt."

Es wird also der betreffende Akkord, der besonders hervorgehoben werden soll, *vorübergehend als „selbständige" Tonika* betrachtet. Es handelt sich hier um das Bestreben eines Klanges, sich zu tonikalisieren, sich zu einer Tonika durchzusetzen. Zu einem Sieg dieser T kommt es indes nicht, da dieser Vorgang zufolge des Fehlens der bekräftigenden Kadenz eben nur als vorübergehend empfunden wird.

Wir ergänzen nun unsere Tafel der erweiterten Tonalität durch die Zwischendominanten:

Tafel der Zwischendominanten.



Die Tafel besagt uns:

1. Zu jeder Funktion kann eine Zwischendominante gebildet werden. Die Reihen 3/III zeigen die Zwischen-D der Nebenfunktionen.

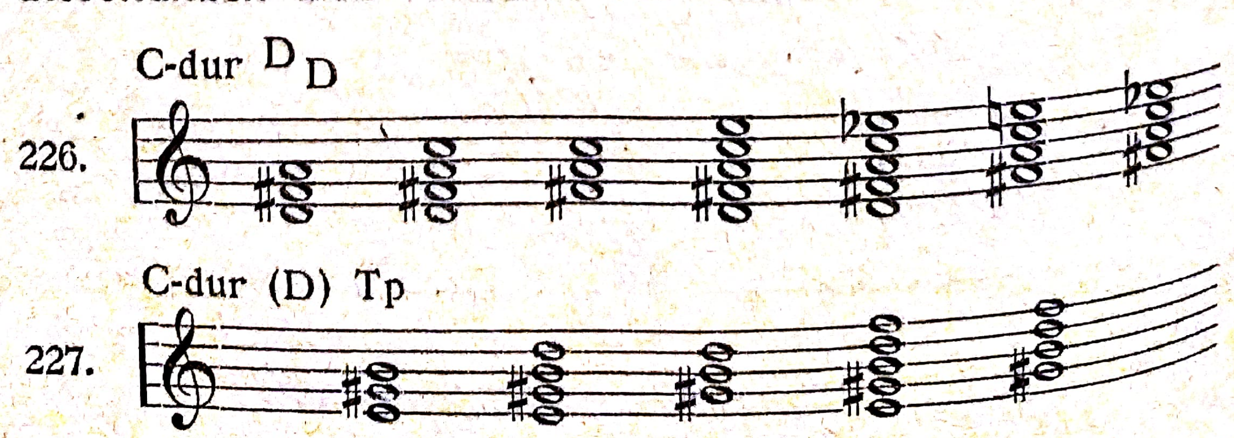
2. Zwischendominanten müssen immer *Durklänge* sein, damit sich ihre Terzen als Leittöne auswirken können.

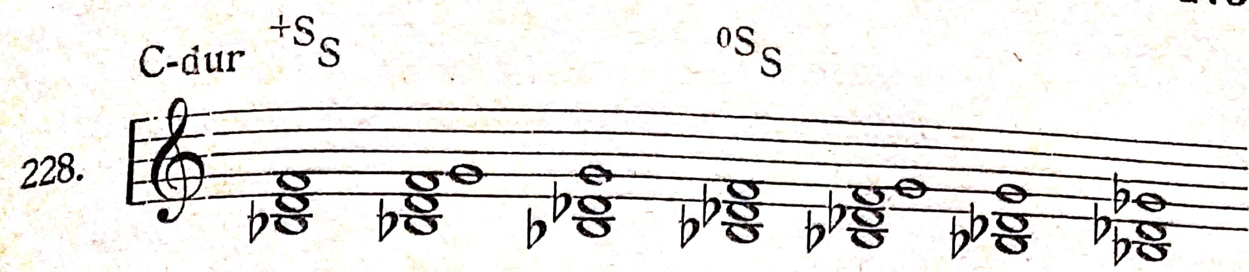
3. Die Reihen 4/IV zeigen die Dur- und Moll-Subdominante der Subdominante, auch „Zweite" S oder „Wechsel-S" genannt. Abkürzung $\frac{S}{S}$ oder (S)S.

4. Die Reihe 5/V zeigt die Zwischen-D der S, die klanglich, aber nicht funktionell mit der T identisch ist (Kadenzproblem § 11!); ferner zeigt sie die Dominante der Dominante, auch „zweite" D oder „Wechsel-D" genannt. Abkürzung $\frac{D}{D}$ oder (D)D.

5. Durch die Zwischendominanten erfährt der Tonalitätsbereich eine ungeheure Erweiterung. Auch jeder scheinbar weit entfernte Klang wie der E-dur-, H-dur-, Fis-dur-, b-moll-Klang kann mühelos und in verblüffend einfacher Weise auf das tonale Zentrum bezogen werden. Zufolge der Durchdringung von Dur und Moll ist auch die Verwendung des A-dur-, E-dur-, H-dur-, Fis-dur-Klanges in der Tonart c-moll ebenso einleuchtend wie die Verwendung des As-dur-, Es-dur-, B-dur-, D-dur- und b-moll-Klanges in C-dur.

6. Jede Zwischendominante und Zwischensubdominante kann in den uns geläufigen Formen mit *Zusatzdissonanzen* und verkürzt verwendet werden:

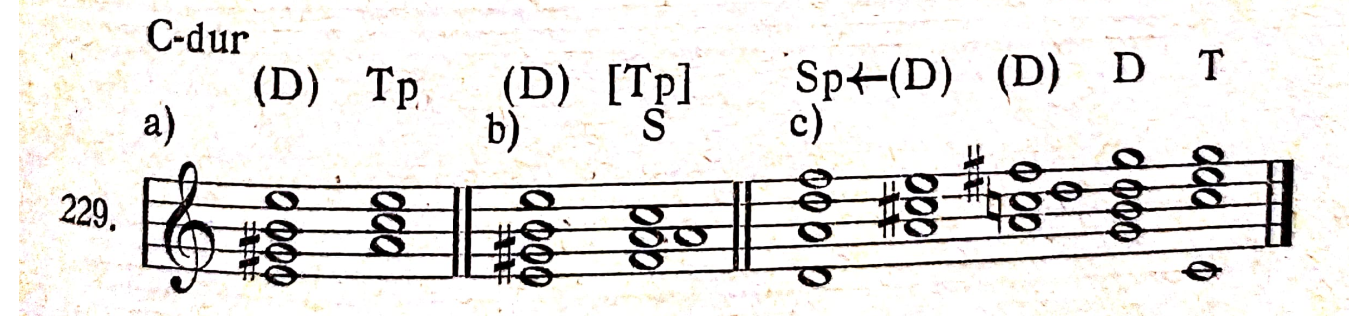




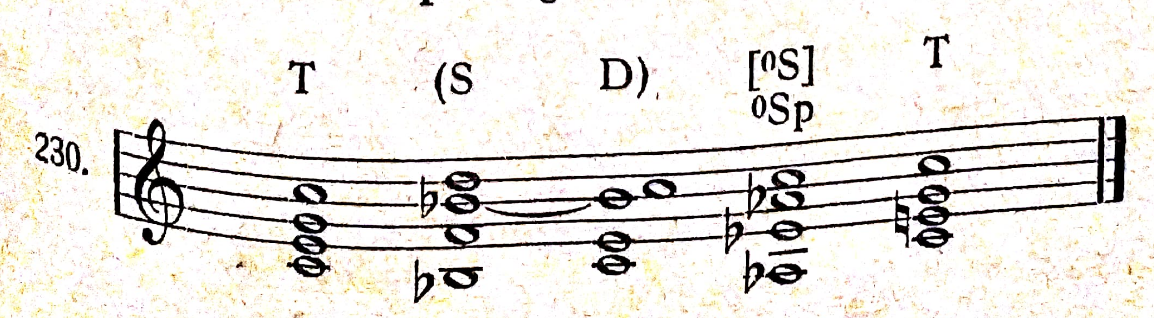
Die Kenntlichmachung einer D als Zwischen-D erfolgt durch Setzen des Funktionsbuchstaben D in Klammer (daher heißen diese D auch „Klammerdominanten"). (D)Tp heißt demnach: Zwischendominante zur Tp. Das in Klammer gesetzte „D" bezieht sich demnach *auf den folgenden Akkord,* in den auch fast ausnahmslos die Weiterführung der Zwischen-D erfolgt (229 a).

8. Es gibt aber auch *trugschlüssige* Auflösungen (von H. Riemann „Ellipsen" genannt). In diesem Falle wird der verselbständigte Akkord in eckige Klammer gesetzt. Beispiel 229 b heißt also: Die Zwischendominante zur Tp wird trugschlüssig in die S weitergeführt.

9. Rückbezügliche Zwischen-Dominanten werden durch einen Pfeil kenntlich gemacht. Beispiel 229 c bringt die Zwischen-D zur vorausgehenden Sp und darauffolgend die 2. D.



Beispiel 230 zeigt die unmittelbare Aufeinanderfolge der Zwischen-S und D zur verselbständigten Moll-S, an deren Stelle die ⁰Sp trugschlüssig gebracht wird.



10. Ein eigenartiger, in der Literatur häufig vorkommender Fall ist das Überspringen der ersten D und der direkte Übergang der Wechsel-D in die T:

231.



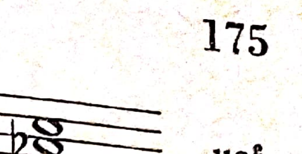
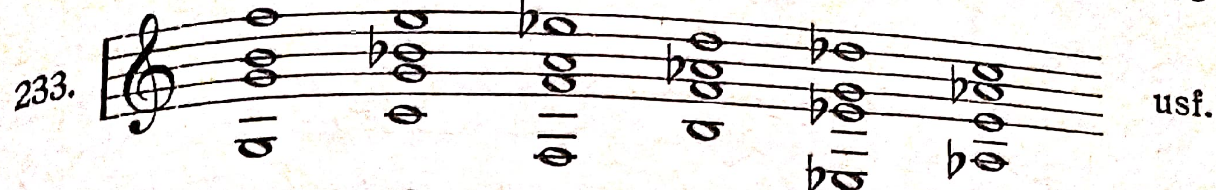
Es folge ein Satz mit Zwischendominanten in verschiedenen Formen:

232.



Man beachte die *chromatische Rückung* der Septakkorde vom 4. zum 5. Takt!

Auch die sequenzierende Folge von Zwischendominanten ist leicht erklärbar:

Ist eine Umschreibung von:



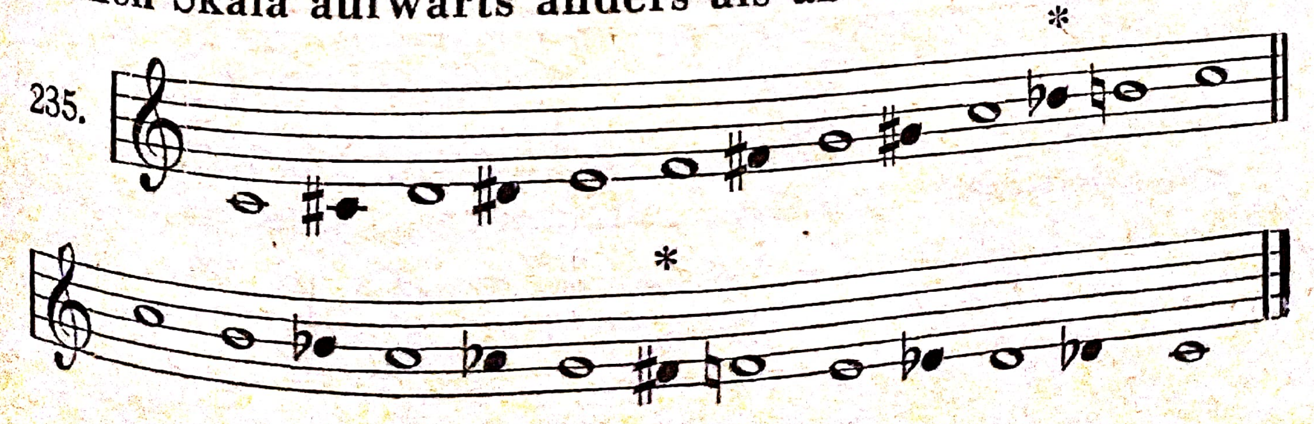
Auch Septnonakkordfolgen mit den für die Sequenz charakteristischen Stimmführungsfreiheiten sind gebräuchlich:



§ 52. Chromatische Vorhalte, Durchgänge und Wechselnoten.

Die Überbrückung des Ganztons durch den dazwischenliegenden Halbton erfolgt nach aufwärts durch Erhöhung („Hochalterierung") nach abwärts durch Erniedrigung („Tiefalterierung") des Ausgangstones.

Demnach ist die Orthographie der 12-stufigen chromatischen Skala aufwärts anders als abwärts:



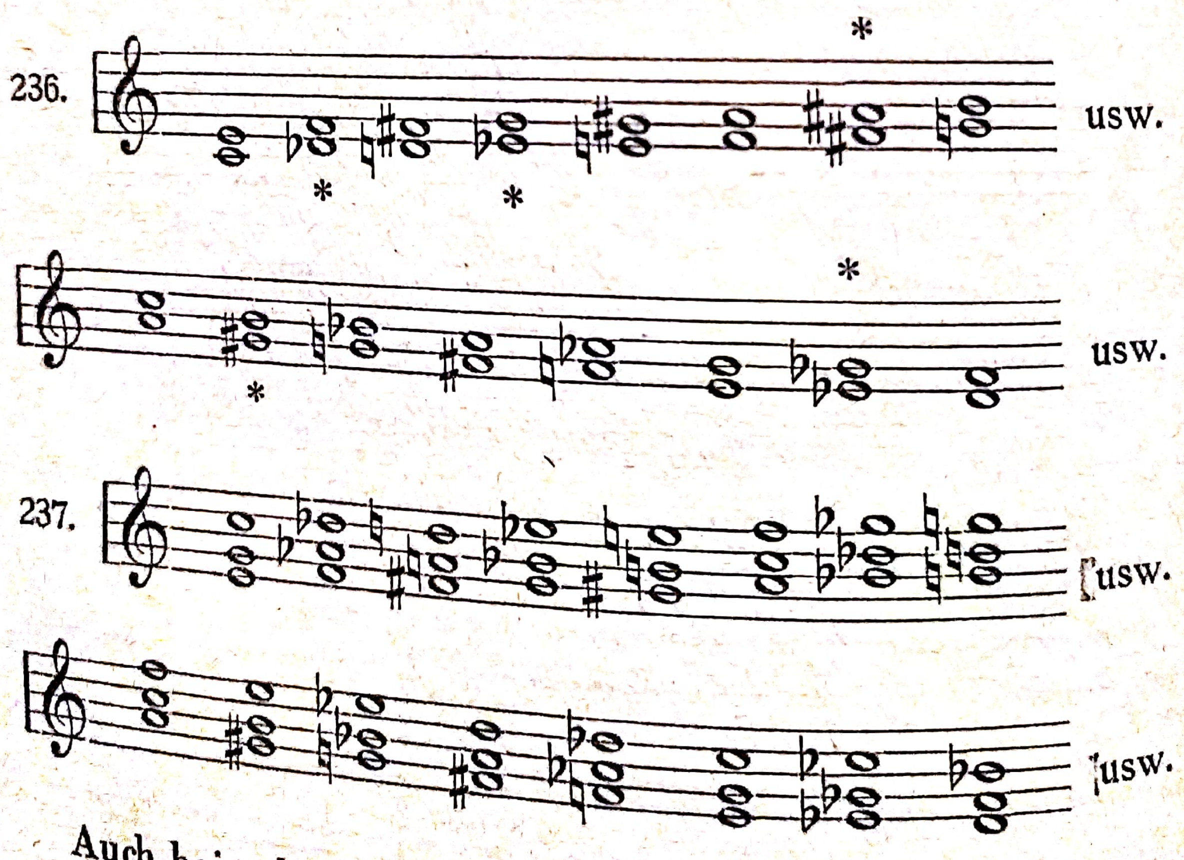
Alteriert wird, wie aus Beispiel 235 ersichtlich, immer der Stammton, von dem die chromatische Bewegung ausgeht, also c-cis und nicht c-des, h-b und nicht h-ais! Dennoch pflegt man von der einheitlichen Durchführung dieses Prinzipes in 2 Fällen abzugehen:

In der Richtung nach aufwärts wird meistens *nicht ais* notiert, *sondern b*, weil dieses als Septe der (D) S, außerdem als natürlicher 7. Oberton der Tonart näher liegt.

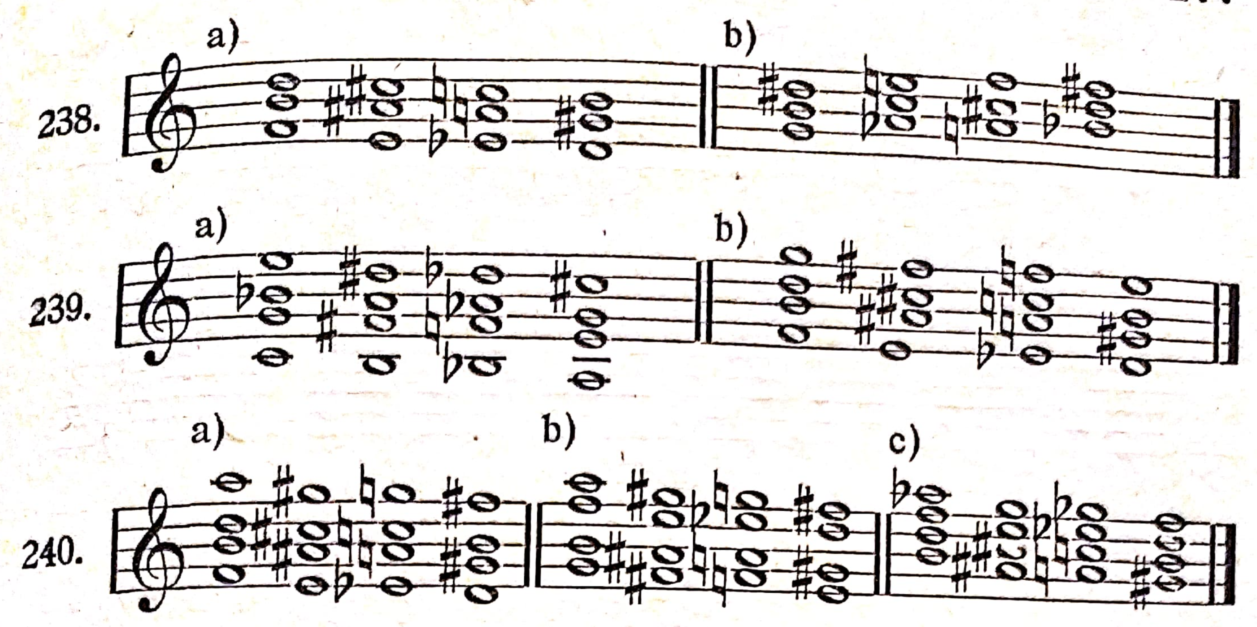
In der Richtung nach abwärts wird meistens *nicht ges* notiert, *sondern fis*, weil dieses als Terz der 2. Dominante der Tonart näher liegt.

Die Notation in Moll entspricht der in Dur.

Diese Schreibweise ändert sich, sobald es sich um chromatische Terzen-, Sexten- oder Sextakkordgänge handelt, bei denen man die ursprüngliche Intervallanordnung des leichteren Lesens halber lieber beibehält:

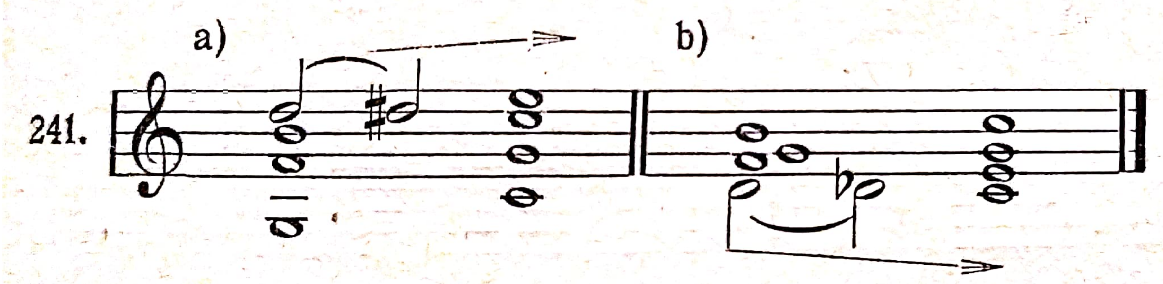


Auch bei „chromatischen Rückungen" ganzer Akkorde soll das strukturelle Bild des Klanges so weit als möglich erhalten bleiben. Beispiel 238—240 zeigen solche Rückungen von verminderten und übermäßigen Dreiklängen, Sept- und Nonakkorden:



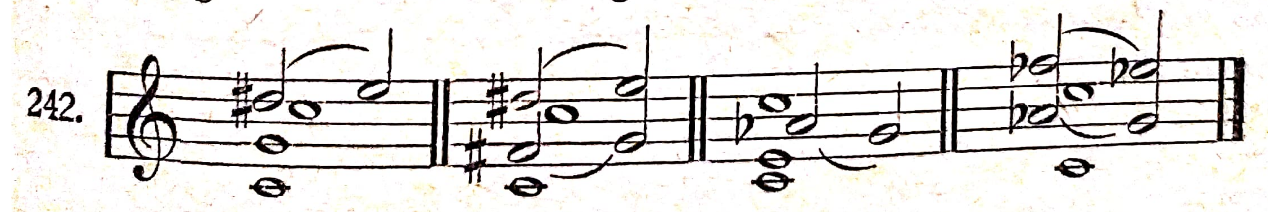
Grundsatz:

Chromatische Erhöhung erzeugt einen Leitton mit aufwärts gerichteter Bewegungstendenz (241 a). *Chromatische Erniedrigung erzeugt einen Leitton mit abwärts gerichteter Bewegungstendenz* (241 b).



Es sind möglich:

1. *Vorhalte* auf- und abwärts, einfach und mehrfach, in gerader und in Gegenbewegung (242).

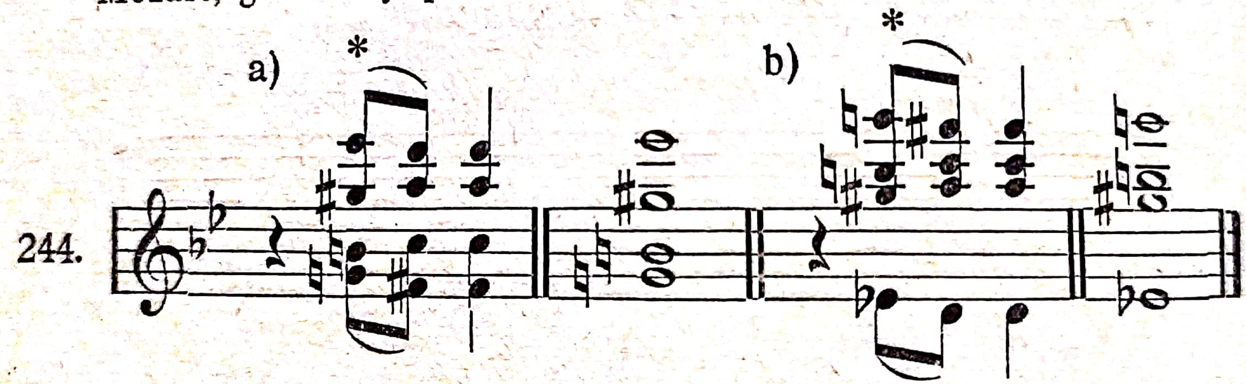


Oft entstehen auf diese Weise interessante Akkordbildungen (243 a, b). Dabei werden klangliche Reibungen und Härten, wenn sie in logische Stimmführung eingebettet sind, vom Ohr ohne weiteres aufgenommen (243 c—e). Auch der sprungweise verlassene chromatische Vorhalt kommt vor (243 f):



Die außerordentliche Kühnheit solcher Vorhaltsbildungen wird noch verstärkt, wenn sie f r e i eintreten. Ansätze zu der für die Neuromantik charakteristischen Entwicklung der sogenannten „Vorhaltsharmonik" finden sich schon bei den Klassikern (244):

Mozart, g-moll-Synphonie



Die durch Vorhaltsbildung bei 244 a und b entstehenden Klänge mit dem Zusammenprallen der Töne gis und g wirken auch auf den dissonanzenabgehärteten modernen Hörer außerordentlich verblüffend. Sie sind auf eine unerhört geniale Weise in den dramatischen Höhepunkt der Durchführung des 1. Satzes eingebaut.

In der neuromantischen Harmonik der Richtung Liszt-Wagner-Bruckner sind solche Klänge an der Tagesordnung. Hier gesellt sich allerdings noch ein zweites, die klassische Klarheit der Harmonik überdeckendes Stilmerkmal dazu: die *zeitliche Überdehnung* der chromatischen Vorhalte, ihre Auflösung im letzten Augenblick und in flüchtig vorübereilenden Zeitwerten, in ihrer An-

wendung so kühn und revolutionär, daß sie freilich einen willkommenen Angriffspunkt der damaligen Kritik abgaben. „Tristanharmonik" mit ihren so charakteristischen chromatischen Vorhalten nach aufwärts findet sich indes schon bei Joseph Haydn, 1797, 62 Jahre vor der Vollendung des Tristan! Hier einige Takte davon:



2. *Durchgänge* auf- oder abwärts, einfach oder mehrfach, in gerader oder Gegenbewegung (246):

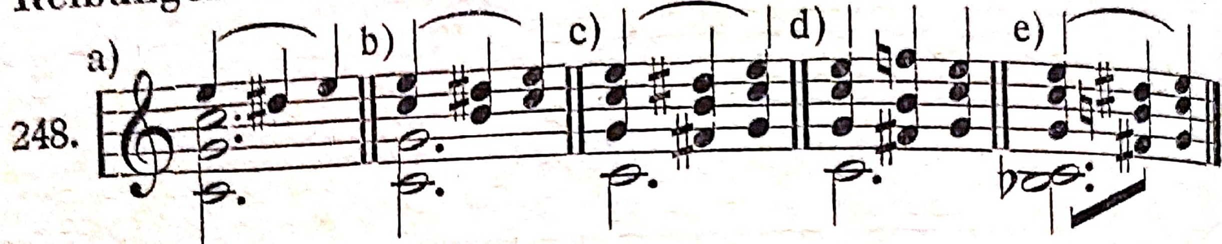


Solche chromatische Durchgänge sind hauptsächlich die Ursache des Entstehens der sogenannten „alterierten" Akkorde, die im nächsten Paragraphen behandelt werden.

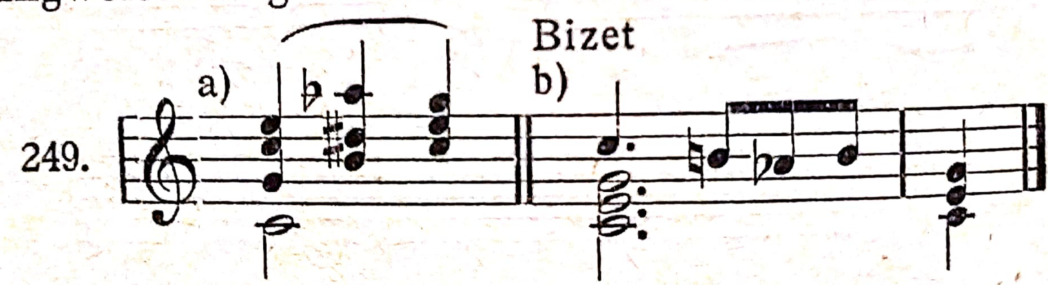
Eine chromatische Durchgangssequenz zeigt folgendes Beispiel:



3. *Wechselnoten*, ebenfalls auf- oder abwärts, einfach oder mehrfach, in gerader oder Gegenbewegung, wobei unter Umständen sehr empfindliche klangliche Reibungen entstehen können (248 d, e):



Die Wechselnote kann auch sprungweise eingeführt (249 a) oder verlassen werden: In Beispiel 249 b ist h Wechselnote zu c, as Wechselnote zu g. Die erste Wechselnote wird sprungweise verlassen, die zweite sprungweise eingeführt:



In höchst genialer Weise wird die an und für sich schon starke Spannung dieser Wendung im dramatischen Höhepunkt der Schluß-Szene noch dadurch gesteigert, daß sie über dem D-Septakkord von F-dur die schneidende Dissonanz der Wechselnote h mit der Septe b entstehen läßt:



Dieser Wechselnotensprung mit seinem für das Zigeunermoll charakteristischen Hiatus ist eigentlich nichts anderes als ein Durchlaufen eines harmonischen Mollskalenausschnittes von der Oktave zur 5. Stufe abwärts bei konstanter Funktion, wie es in ähnlicher Weise in folgendem das Exotische treffend charakterisierendem Thema der Fall ist:



Auch hier eine konstante, durch das Tremolo festgehaltene Funktion, innerhalb der ein Quintfall in den Grundton das exotische Kolorit durch den übermäßigen Sekundschritt besonders betont.

Wenn Chopin in seinem Valse brillante F-dur die neapolitanische Wendung in einer chromatisch aufwärtstreibenden Figur durchführt, so ist auch hier die weiterklingende D-Septharmonie das Band, welches alles zusammenhält:



Wie nun derartige melodische Kühnheiten durch das Band einer konstanten Funktion vom Ohr ohne weiteres akzeptiert werden, so genügt oft schon *ein festgehaltener Ton*, um auch weiterentfernte Harmonien zusammenzufassen.

Liegt dieser Ton im Baß, so sprechen wir von einem *„Orgelpunkt"*, liegt er in der Oberstimme, dann von *„Liegestimme"*.

Orgelpunkte werden meist auf dem Grundton der T oder D aufgebaut. Im ersteren Fall trifft man sie häufig zu Anfang eines Stückes, sie geben ihm Fundament und sind so gestaltende Kräfte für großen monumentalen Aufbau. Orgelpunkte auf dem D-Grundton sind dagegen schlußvorbereitend (man denke an die vielen Orgelpunkte am Schlusse Bachscher Präludien und Fugen!).

Beispiel 253 zeigt einen vierstimmigen Orgelpunkt mit Klanganalyse.



Beispiele großer Orgelpunkte:

Bach: Anfang der Matthäus-Passion, Orgelpunkt über der 1., später der 5. Stufe.

Beethoven: Gloria aus der Missa solemnis, 19-taktiger schlußvorbereitender D-Orgelpunkt.

Brahms: Deutsches Requiem, „Der Gerechten Seelen", 35taktige Fuge über Orgelpunkt d.

Wagner: Rheingold-Vorspiel.

Reger: „Der 100. Psalm", Anfang.

Beispiele von Liegestimmen:

Beethoven, VII. Symphonie, Mittelsatz des Scherzos, Liegestimme der Oktav a^1 und a^2 in den 1. und 2. Violinen.

Reger, op. 112 „Die Nonnen", 35 Takte zu Anfang, Liegestimme fis.

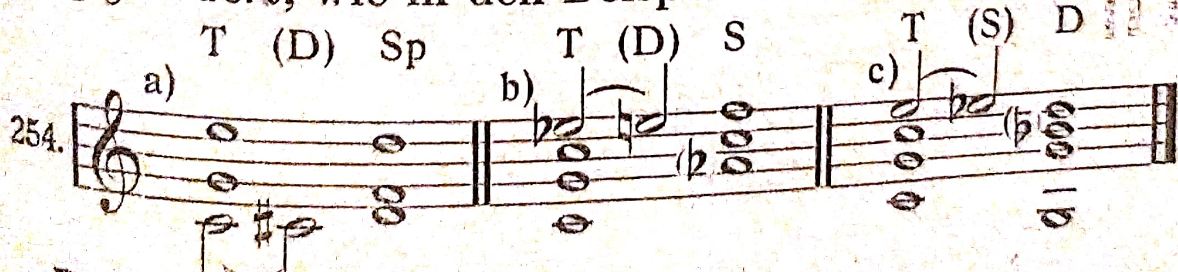
§ 53. Alterierte Akkorde.

Wie im vorigen Paragraphen gezeigt wurde, entstehen alterierte Akkorde in erster Linie durch *chromatische Durchgangsbewegung.*

Hinsichtlich der funktionellen Stellung eines alterierten Akkordes unterscheidet man zwei Fälle:

1. Die ursprüngliche Funktion wird durch die Alterierung *nicht geändert,* wie in Beispiel 246, wo in allen vier Fällen die funktionelle Folge S-T trotz der Alterierungen bestehen bleibt.

2. Die ursprüngliche Funktion wird durch die Alterierung *geändert,* wie in den Beispielen 254:



Dabei ist zu merken:

Die Grundtonerhöhung eines Durklanges macht diesen zur Zwischen-D der Sp (254 a).

Die Terzerhöhung eines Mollklanges macht diesen zur Zwischen-D der S.

Die Terzerniedrigung eines Durklanges macht diesen zur Zwischen-S der D.

Selbständige alterierte Akkorde entstehen, wenn einer oder mehrere alterierte Töne mit den übrigen Dreiklangselementen zu einem neuen klanglichen Gebilde verschmelzen [1]).

In der klassischen und vorklassischen Musik sind die beliebtesten Alterierungen, bei denen *keine Funktionsänderung* stattfindet, folgende:

1. Die Alterierung der Quinte in der Dominante.
2. Die Alterierung der hinzugefügten Sexte in der Subdominante.

Typische, durch Alterierung entstandene Intervalle sind:

a) die *verminderte Terz* und ihre Umkehrung, die *übermäßige Sexte.* Sie entsteht:

Durch Tiefalterierung der Quinte eines Durdreiklanges: c-e-ges („hartverminderter Dreiklang“).

Durch Tiefalterierung der Quinte eines verminderten Dreiklanges: cis-e-ges.

Durch Hochalterierung des Grundtones eines Molldreiklanges: ais-c-e.

Durch Hochalterierung des Grundtones eines verminderten Dreiklanges: ais-c-es („doppeltverminderter Dreiklang“).

b) die *übermäßige Quinte* und ihre Umkehrung, die *verminderte Quarte.* Sie entsteht:
Durch Hochalterierung der Quinte eines Durdreiklanges: c-e-gis.

---

[1]) Louis - Thuille unterscheidet zwischen *eigentlichen* und *uneigentlichen* alterierten Klängen. Uneigentliche (oder alterierte A. im weiteren Sinne) sind solche, die für die betreffende Tonart alteriert gelten, aber in anderen Tonarten leitereigen vorkommen können, z. B. cis-e-g, das in C-dur alterierter Klang, jedoch in D-dur d- und h-moll leitereigen ist. Die eigentlichen alterierten Akkorde (oder alterierte A. im engeren Sinne) kommen dagegen in keiner diatonischen Tonart leitereigen vor und sind ein Spezifikum der Chromatik, wie z. B. cis-es-g, f-a-c-dis, g-h-des u. v. a.

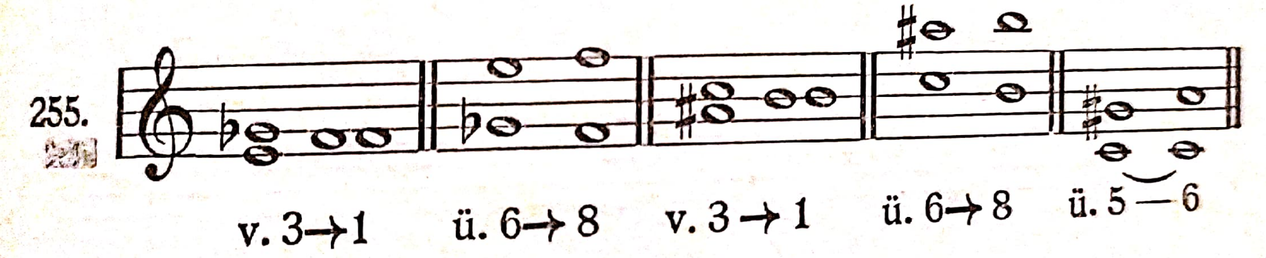
Durch Tiefalterierung des Grundtones eines Molldreiklanges: as-c-e. — In beiden Fällen entsteht ein übermäßiger Dreiklang.

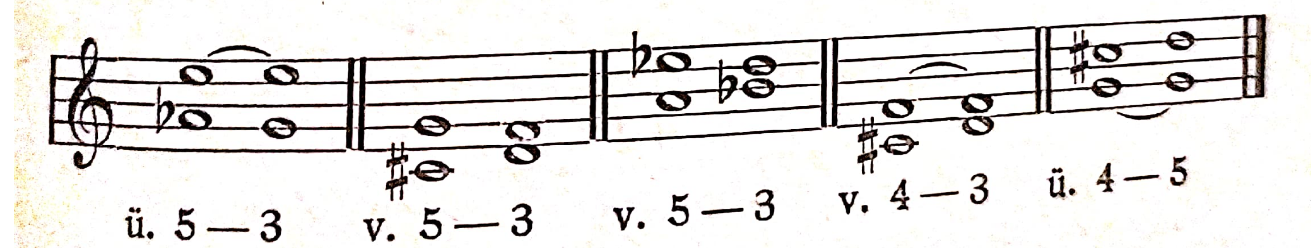
c) die *verminderte Quinte* und ihre Umkehrung, die *übermäßige Quarte*. Sie entsteht:
Durch Hochalterierung des Grundtones eines Durdreiklanges: cis-e-g.
Durch Tiefalterierung der Quinte eines Molldreiklanges: a-c-es. — In beiden Fällen entsteht ein verminderter Dreiklang.

Alle alterierten Töne sind Leittöne und an die strenge Erfüllung ihrer Lösungstendenz gebunden.

Die verminderte Terz und übermäßige Sexte übertreffen in ihrem Spannungsreichtum bei weitem die übermäßige und verminderte Quinte und Quarte.

Ihre Lösungstendenz zeigt folgende Zusammenstellung:

255.




1. Alterierungen der Dominantquinte.

A. Tiefalterierung der Dominantquinte.

Es entstehen die alterierten Klänge:

256.


Vierstimmige Darstellung:

Am besten Distanzierung der verminderten Terz zur verminderten Dezime (256 b) oder

Verkehrung der verminderten Terz zur übermäßigen Sexte (256 c).

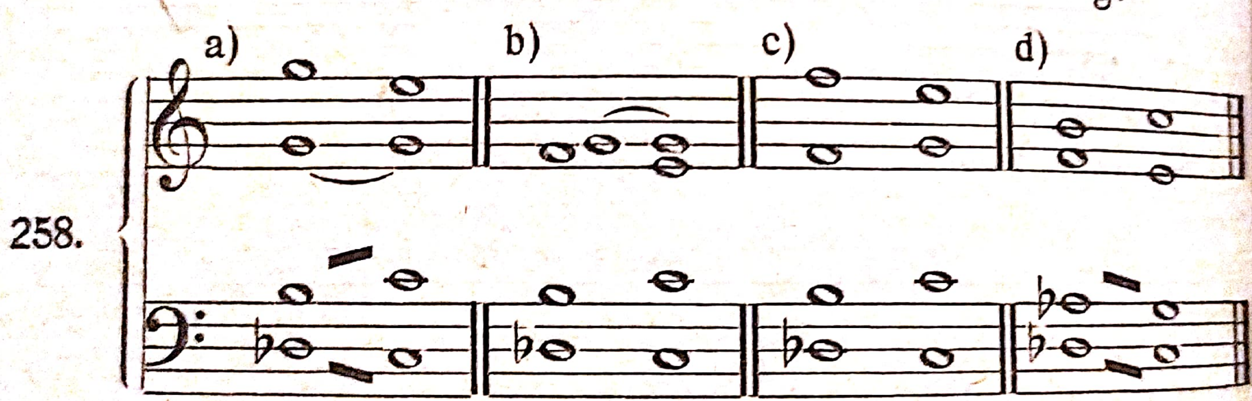
Am verbreitesten sind die Formen mit der tiefalterierten Quinte im Baß (257):

257.

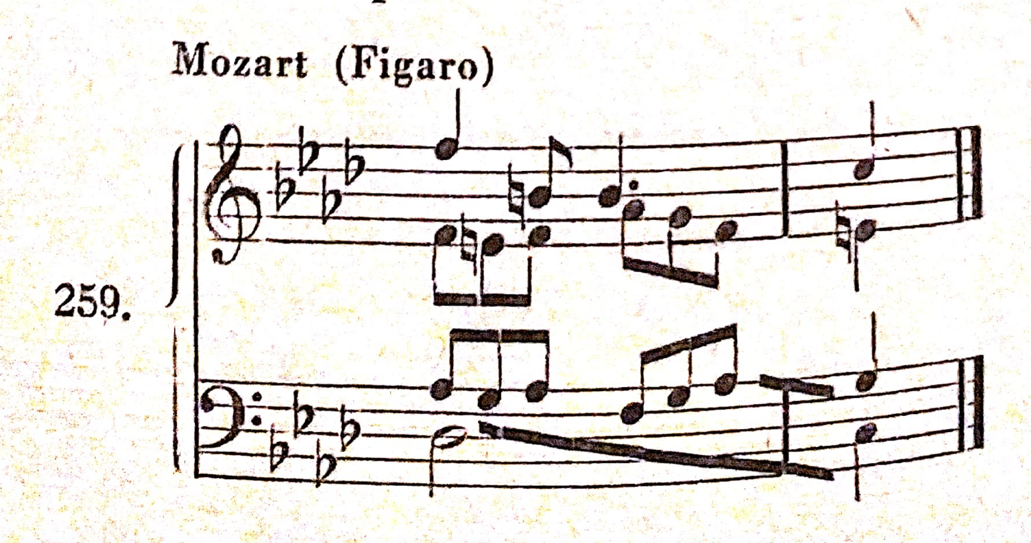
Es sind dies die *Generalbaßakkorde mit übermäßiger Sexte:*

Der übermäßige Quartsextakkord (258 a).
Der übermäßige Terzquartsextakkord (258 b).
Der übermäßige Sextakkord (258 c).
Der übermäßige Quintsextakkord (258 d).

Ihre vierstimmige Darstellung und Auflösung:



Bei der Auflösung des übermäßigen Quintsextakkordes (258 d) entstehen folgerichtig Leittonquinten, die unter dem Namen „Mozartquinten“ bekannt sind:



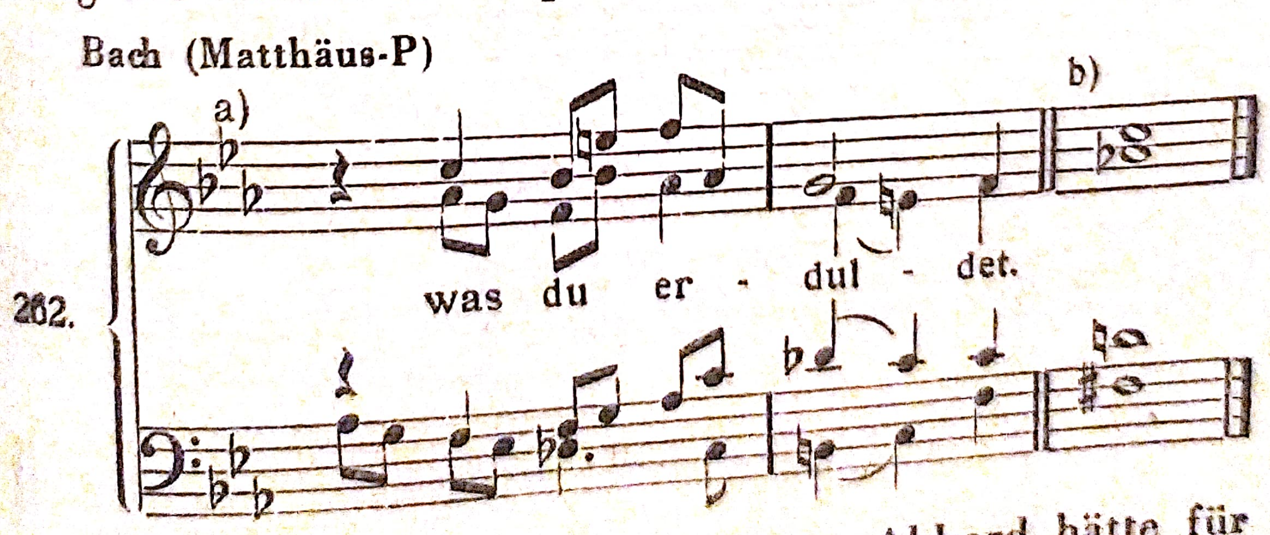
Auch Zwischendominanten treten gelegentlich schon bei den Klassikern in diesen alterierten Formen auf:



Daß aber auch andere Umkehrungen möglich sind, wofern man nur die verminderte Terz distanziert, zeigen die Formen Beispiel 261.



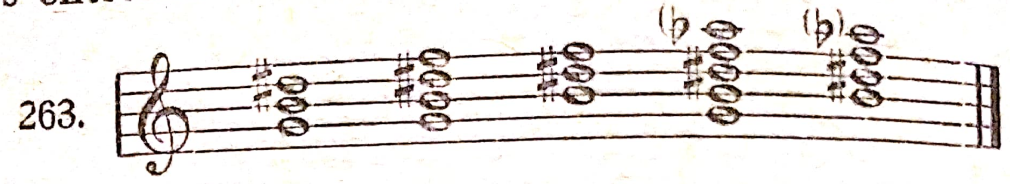
Schon Bach (Beispiel 262 a) verwendet die 1. Umkehrung des alterierten Septakkordes (DD: g-h-des-f)



Fürwahr, kein ausdrucksstärkerer Akkord hätte für diese Stelle gefunden werden können und es ist bezeichnend, daß auch in H. Pfitzners „Armer Heinrich" (262 b) dieser Akkord als Ausdruck duldnerischen Leidens leitmotivisch verwendet wird (DD: d-fis-as-c).

B. *Hochalterierung der D-Quinte.*

Es entstehen die alterierten Klänge:



Vierstimmige Darstellung am besten durch Umkehrung der verminderten Terz zur übermäßigen Sexte.

Es entstehen auf diese Weise auch hier *übermäßige Sextakkorde*, unter denen der *übermäßige Sekundakkord* (264 bei *) der wichtigste ist:



Ihre Auflösung ist zufolge des hochalterierten Tones nur in die Dur-T möglich und ergibt *Terzverdopplung:*

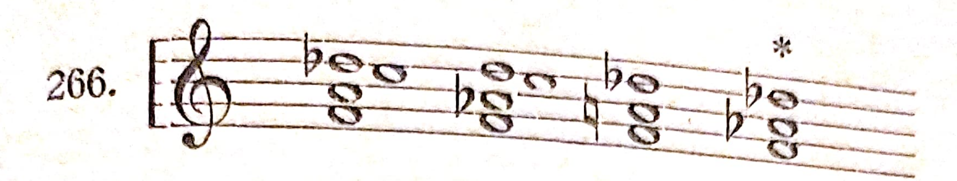


Ihr starker Spannungsgehalt hat namentlich die Mollnonklänge (4 Leittöne!) zu einem beliebten harmonischen Ausdrucksmittel der Neuromantik, insbesondere bei Wagner (Ring, Parsifal) gemacht.

2. Alterierungen der Subdominantsexte.

A. Tiefalterierung der hinzugefügten S-Sexte.

Es entstehen die alterierten Klänge:

266. 

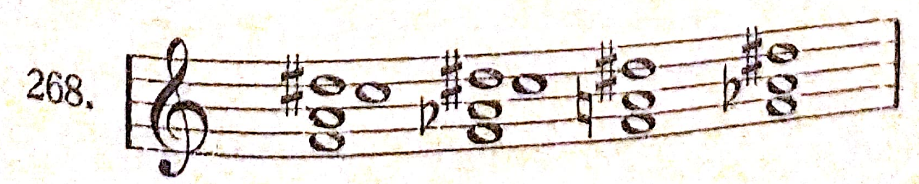
Von diesen ist uns der Klang * als „neapolitanischer Sextakkord" bereits bekannt (§ 49 b). In seiner Eigenschaft als Unterterzklang der °S hat er sich bereits derart verselbständigt, daß er wohl kaum als alterierter Klang anzusprechen ist.

Den beiden ersten Formen, bei denen die S-Quinte mit der tiefalterierten Sexte stark dissonierend kollidiert, verleiht erst die Auseinanderlegung dieser Dissonanz Sinn und Ausdruckskraft:



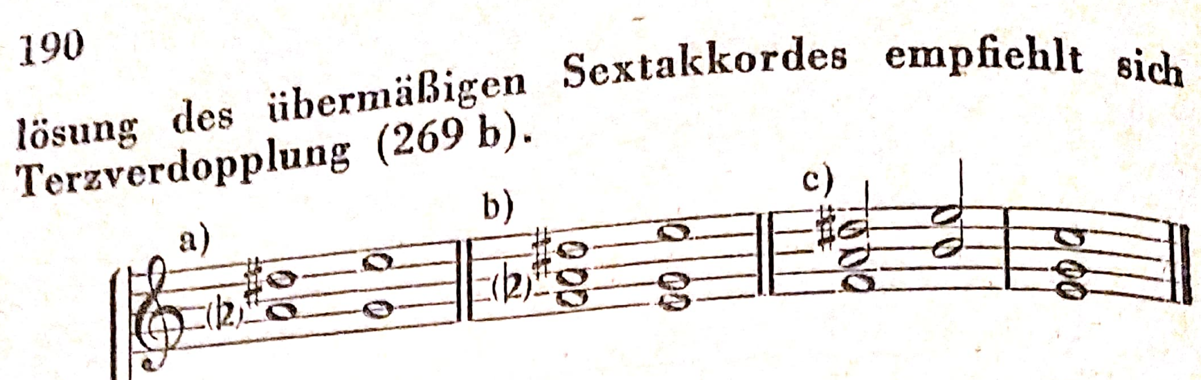
B. Hochalterierung der hinzugefügten S-Sexte.

Es entstehen folgende übermäßige Quintsext- und Sextakkorde:

268. 

Ihre Auflösung ist zufolge der Strebetendenz der übermäßigen Sexte nur nach der Dur-T möglich. Bei der Auf-

lösung des übermäßigen Sextakkordes empfiehlt sich Terzverdopplung (269 b).



3. Andere Alterierungen.

Die Alterierung anderer Akkordtöne als der eben besprochenen kann das funktionelle Gefüge bis zur Unkenntlichkeit entstellen. So zerstört z. B. die Hochalterierung der D-Septe die Struktur des Klanges vollständig, da ja der charakteristische dominantliche Spannungsgehalt zwischen Grundton, Terz und kleiner Septe verloren geht:

Bruckner, IX. Symphonie



Der Brucknersche Akkord klingt zunächst funktionell als S im gis-moll-Sinne (mit hinzugefügter Sexte: cis-eis-gis-ais), weshalb seinerzeit sogar die Schreibweise angegriffen wurde. Erst die Entschleierung des wahren funktionellen Gehaltes im 49. Takt des Scherzos zeigt seine d-moll-Zugehörigkeit im dominantlichen Sinne, denn eine Reduzierung des Klanges auf seine nicht alterierte Form zeigt ihn als verkürzten D-Septnonakkord mit hochalterierter Septe:

gis
↑
a - cis - e - g - b = D: d-moll

Meist kommen Hoch- und Tiefalterierungen von Septen mit gleichzeitiger Erhöhung bzw. Erniedrigung der Quinte vor:

271.

Wir haben es hier mit einer sogenannten mehrfachen Alterierung zu tun.

Eine andere Art der mehrfachen Alterierung entsteht durch *gleichzeitige Erhöhung und Erniedrigung eines und desselben Tones.*



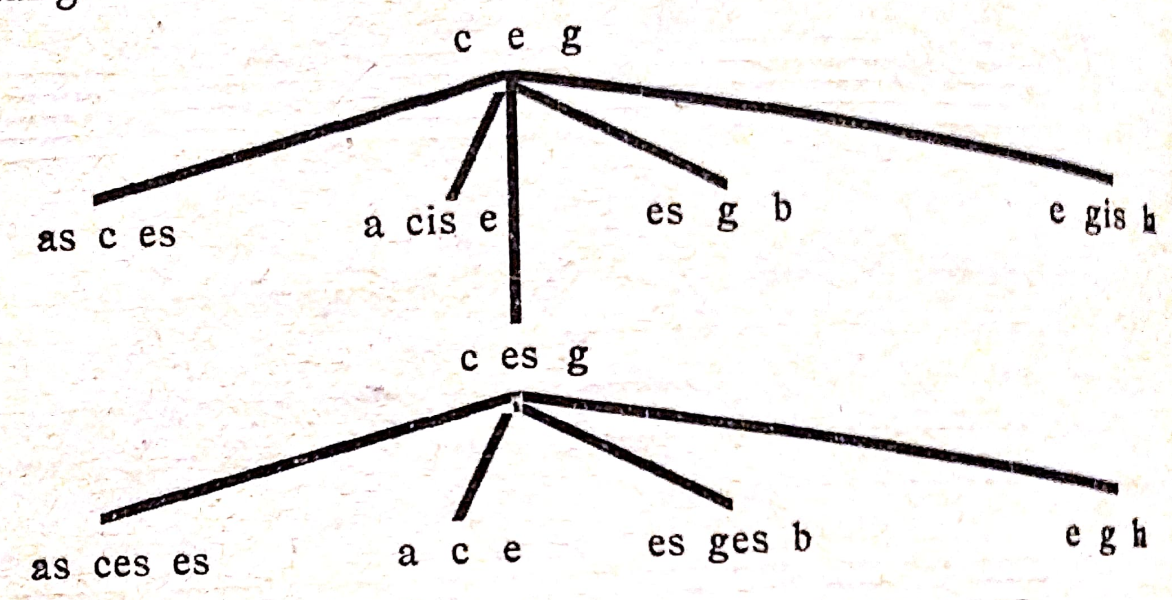
Schon mit den letzten Beispielen ist gezeigt, daß die weitere konsequente Durchführung des Alterationsprinzipes zwar das harmonische Kolorit in erstaunlicher Weise zu bereichern vermag, aber doch unter Umständen die tonale Konsistenz der Harmonik erheblich zu erschüttern fähig ist. (Weiteres darüber § 54.)

§ 54. Mediantik. Entwicklungsprobleme der neueren Harmonik.

Eine noch bedeutendere Erweiterung erfährt die Tonalität durch die „erweiterte Terzverwandtschaft" oder „Mediantik".

Während in der engeren Terzverwandtschaft als verwandtschaftliches Bindemittel die *Gemeinschaft* einer zwei verschiedenen Klängen angehörenden *Terz* charakteristisch ist, erscheint dieses hier vollkommen aufgegeben: Die Verwandtschaft ist lediglich begründet durch das *Grundtonverhältnis zweier Klänge im Abstand einer großen oder kleinen Terz.*

Dementsprechend unterscheidet man zwischen *Großterz- und Kleinterzmedianten.* Jeder Dur- und Mollklang hat vier Medianten:



Die Medianten der Durklänge sind Durakkorde, die der Mollklänge sind Mollakkorde.

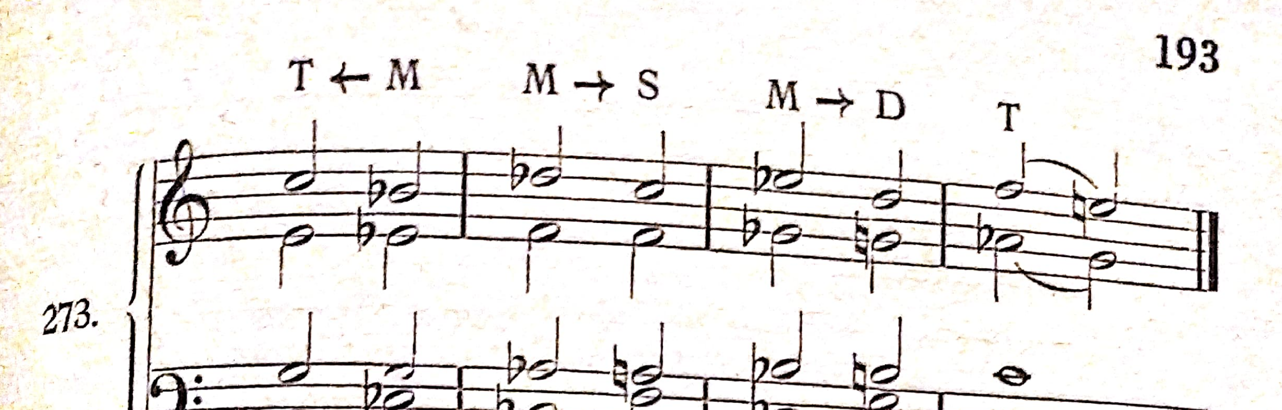
Zufolge der Durchdringung von Dur und Moll können aber die Mollmedianten nach Dur und die Durmedianten nach Moll übernommen werden.

Die hier gewonnenen Klänge sind zum Teil nicht neu und uns bereits als engere Terzverwandte oder Zwischendominanten bekannt:

as-c-es = ^{0}Sp
a-cis-e = (D) $^{+}$Sp
es-g-b = ^{0}Tp
e-gis-h = (D) Tp

Neu ist aber ihre Verwendungsmöglichkeit, indem sie nunmehr in d i r e k t e Beziehung zur Hauptfunktion gebracht werden können.

Aber gerade in diesem nur durch das Grundtonverhältnis der Terz begründetem losen Zusammenhang liegt die Gefahr für eine tonal einheitliche Klangauffassung. Solange diese Klänge in den Rahmen eines logischen kadenziellen Verlaufes eingespannt sind, gefährden sie den tonalen Zusammenhang nicht und sind eine wertvolle Bereicherung der Harmonik:



273.

In Beispiel 273 erkennt man, daß die zwischen den Hauptfunktionen der Kadenz eingefügten Medianten eine außerordentlich bewegte und fein differenzierte Chromatik auslösen. Man beachte in dieser Beziehung den ansteigenden Sopran („Sekundgang"!) mit dem sich taktweise wiederholenden Sekundmotiv, dem ein Ansteigen des Basses in Terzenschritten gegenübersteht; oder den chromatisch von der Quinte zur Oktave durchlaufenden Tenor!

Wo dagegen ein derartiger kadenzbetonter Zusammenhang aufgegeben wird und die Klänge beziehungslos aneinandergereiht erscheinen, ist das Ohr nicht imstande, tonal logische Beziehungen herzustellen:

Debussy (Prélude)


274.

Während uns bisher in den absonderlichsten harmonischen Gebilden (Beispiel 243, 244, 271, 272) immerhin eine funktionelle Bindung entgegentrat, sei es, daß diese Klänge als Vorhaltsbildungen, sei es, daß sie als Alterierungen ihren tonalen Zusammenhang in der Weiterführung immer wieder erkennen ließen, lockert sich nun in der Mediantik dieses sichere feste Gefüge.

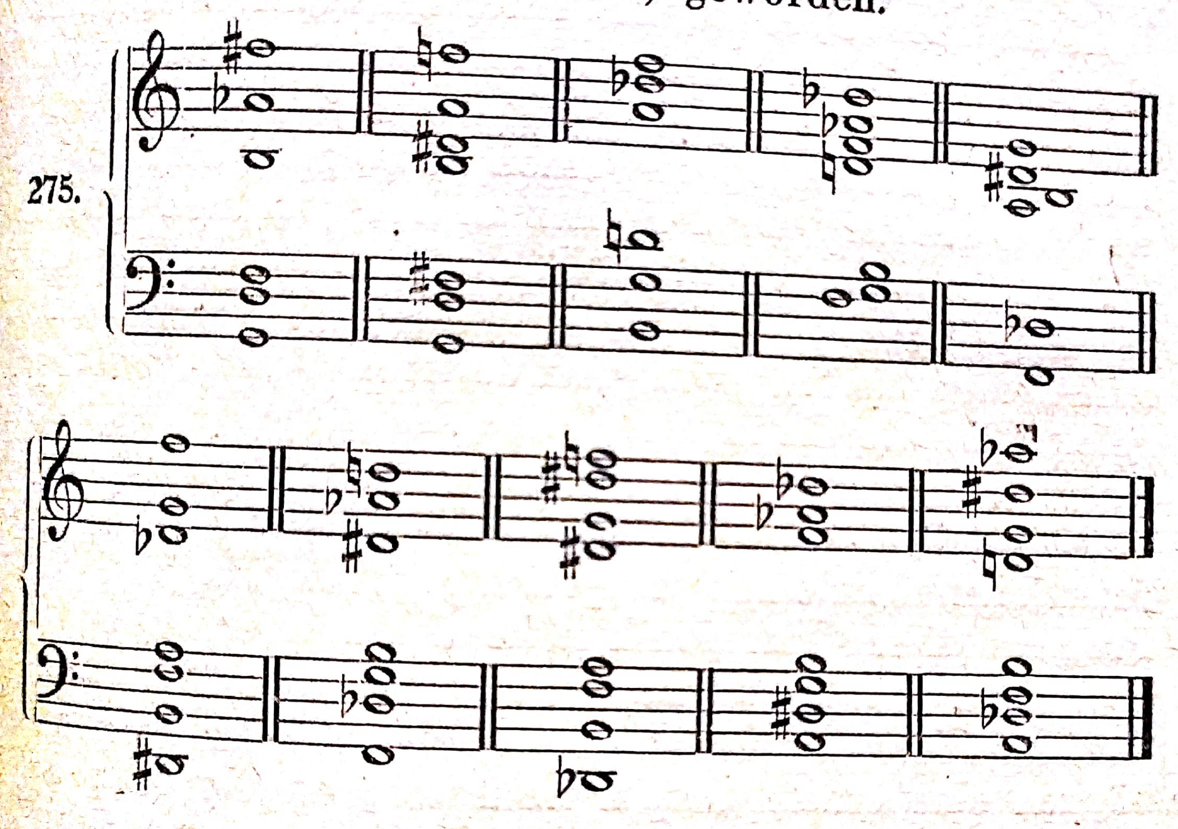
Während nun eine Bindung an ein tonales Zentrum nicht mehr erkennbar ist, tritt an Stelle des Funktionellen ein anderes harmonisches Prinzip: das *rein sinnliche Klangerlebnis*.

Wir haben bisher ein dissonierendes Gebilde wie den D-Septnonakkord als einen Widerstreit zweier Funktionen, der D und S betrachtet und daraus die Spannungen erklärt, die eine ganz bestimmte Lösung dieses dissonierenden Akkordes zur Folge hatten. Daß unser Ohr diese Lösung als die einzig richtige und logisch überzeugende beurteilt, ist auf die frühzeitige Erziehung desselben durch Volkslied, Marsch, Tanz und jegliche andere tonale Musik und das darauf begründete Kadenzerlebnis zurückzuführen. Es ist aber sehr gut denkbar, daß ein dermaßen nicht kultiviertes Ohr einen solchen D-Septnonklang als reinen Klangreiz aufnimmt und gar nicht seine Lösungstendenz empfindet. Weist doch K. Stumpf in seiner Tonpsychologie darauf hin, daß „das sogenannte Auflösungsbestreben eines dissonanten Akkordes nur für den vorhanden ist, der bereits konsonante Akkorde im Anschluß an jenen früher gehörten gehört und im Gedächtnis behalten hat". Wir selbst können uns davon überzeugen, wenn wir in einem D-Septnonakkord die uns vertrauten Spannungszustände, die nach Lösung drängen, künstlich aufheben. Dies geschieht durch eine Umlagerung der Spannungsintervalle. Hatten wir doch schon bei Betrachtung des D-Septnonklanges darauf hingewiesen, daß bei seiner vierstimmigen Darstellung die None in ein bestimmtes Distanzverhältnis zum Grundton treten muß, da „sonst aus dem Akkord etwas anderes wird", d. h. das Ohr den uns vertrauten Spannungszuständen entfremdet wird. Um wie viel stärker muß diese Entfremdung sein, wenn wir bei Vornahme gleichzeitiger Alterierungen das natürliche Lagerungsverhältnis absichtlich zerstören.

Im folgenden Beispiel ist der Septnonakkord g-h-d-f-a, die D von C-dur, in verschiedenen Lagen und mit reichlichen, zum Teil mehrfachen Alterierungen dargestellt.

Solange die wesentlichen Spannungsverhältnisse zwischen Grundton - Leitton - Septe - None vorherrschen, erkennt unser Ohr deutlich die Lösungstendenz des Klanges in die T. In dem Maße, als aber dieses Spannungsverhältnis durch die Umlagerung und die Verdeckung mit Alterierungen verschleiert wird, schwindet auch das Empfinden einer notwendigen Lösung in die T. Aus der Funktionsdissonanz des D-Septnonklanges ist eine unfunktionelle „Reizdissonanz“ [1]) geworden.

275.



Man spiele diese Klänge der Reihe nach am Klavier mit differenziertem Anschlag und Pedal und lasse den sinnlichen Klangreiz auf sich wirken! Dabei prüfe man, in wieweit das Ohr den funktionellen Spannungsgehalt eines D-Septnonklanges noch herauszuhören vermag und eine Lösungstendenz in die T verfolgen kann. Man wird die Wahrnehmung machen, daß mit dem Schwinden der integrierenden Intervallspannungen auch das Tonalitätsempfinden schwindet. *Möglich* wäre natürlich eine Auflösung des letzten Akkordes genau so wie des ersten, wie Beispiel 276 zeigt:

[1]) E. v. d. Nüll, „Moderne Harmonik“.



Es ist aber klar, daß bei einer beziehungslosen, nur aus Gründen irgendwelcher Klangreize erfolgten Aneinanderreihung solcher Klänge ein tonaler Zusammenhang nicht mehr herausgehört werden kann. Und hier haben wir den Schlüssel zu der ganz anders gearteten Klangfarbenharmonik, wie sie z. B. der französische Impressionismus um die Jahrhundertwende zeigt, der in seiner stilistischen Haltung von ganz anderen Gesichtspunkten geleitet ist wie die in die gleiche Zeit fallende Entwicklung der Harmonik in Deutschland.

Es ist nicht Sache dieses grundsätzlich auf das tonalfunktionelle Erlebnis ausgerichteten Lehrbuches, das Problem dieser Harmonik näher zu erörtern. Es soll aber in diesem Zusammenhange darauf hingewiesen werden, daß dieses Sichlossagen von den tonalen Zusammenhängen eine ernste Gefahr bedeutete und im weiteren Verlaufe zu einer unvermeidlichen Zersetzung der Harmonik führen mußte, zumal in dem dem Impressionismus folgenden Expressionismus der rein klangsinnlichen Einstellung keine anderen konstituierenden melodischen und rhythmischen Kräfte entgegengesetzt werden konnten, sondern Melodie und Rhythmik selbst der Zersetzung anheim fielen.

Welche bindenden Kräfte diesem Zersetzungsprozeß Einhalt geboten und auch zu einer Erneuerung der Harmonik in fortschrittlicher Weise beigetragen haben, soll einer späteren Abhandlung vorbehalten bleiben.

XIII. CHROMATISCHE MODULATION.

§ 55. Modulation durch Alterierung und chromatische Rückung.

Die in Beispiel 254 durch künstliche Leittonbildung hervorgerufenen chromatischen Ausweichungen könnten sich sehr wohl auch zu vollständigen Modulationen auswirken, wenn die bekräftigenden Kadenzen angeschlossen würden. Und doch bietet uns die dort dargelegte Methode zu wenig Möglichkeiten, um sie systematisch für die Modulation auszuwerten.

Wir gehen vielmehr von einer anderen Tatsache aus:

1. *Die Erhöhung eines Tones erzeugt die Terz einer Dominante.*
2. *Die Erniedrigung eines Tones erzeugt die kleine Septe einer D:*



Verwertung dieses Prinzipes für die Modulation:

a) Man suche den D-Septakkord der Zieltonart
b) bei Modulationen *im Quintenzirkel aufwärts* führe man den *neuen Leitton* chromatisch ein
c) bei Modulationen *im Quintenzirkel abwärts* führe man die *neue Septe* chromatisch ein

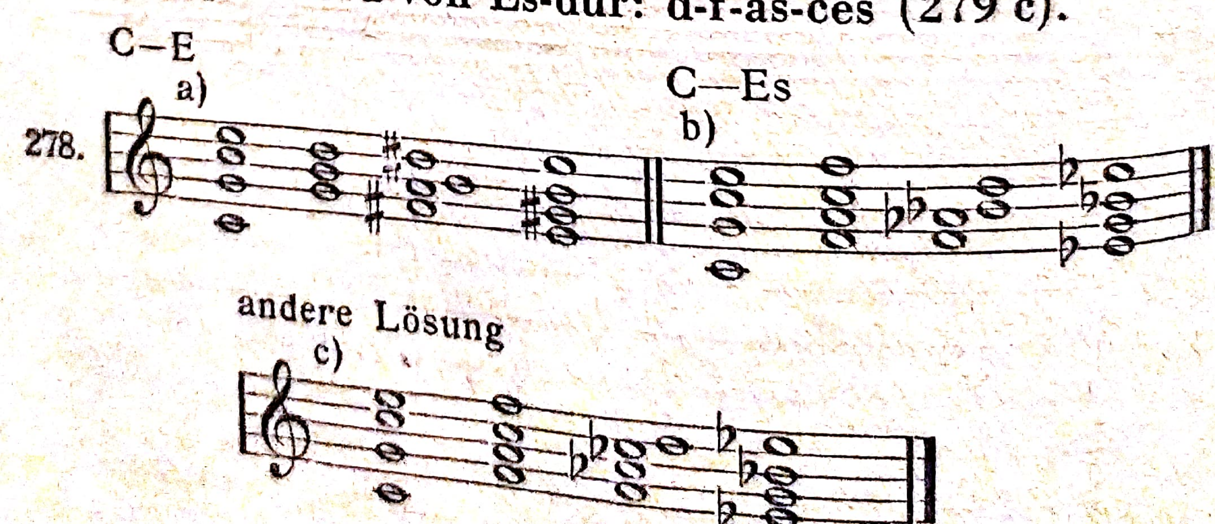
Der chromatische Schritt muß unbedingt vorhanden sein. Man leite daher die neue D mit einem Akkord ein, *aus dem heraus* der chromatische Schritt gewonnen werden kann.

Ausführung:

1. *Modulation von C-dur nach E-dur.*
   D-Septakkord von E-dur heißt h-dis-fis-a.
   Da die Modulation im Quintenzirkel aufwärts führt, muß der neue Leitton dis chromatisch eingeführt werden.
   Der Ton dis wird durch Erhöhung des Tones d gewonnen. Dieser ist enthalten in den C-dur-leitereigenen Akkorden C-dur und d-moll, die also zur Einführung des D-Septakkordes von E-dur benützt werden können (Beispiel 278 a).

2. *Modulation von C-dur nach Es-dur.*
   D-Septakkord von Es-dur heißt b-d-f-as.
   Da die Modulation im Quintenzirkel abwärts führt, muß die neue Septe as chromatisch eingeführt werden.
   Der Ton as wird durch Erniedrigung des Tones a gewonnen. Dieser ist enthalten in den C-dur-leitereigenen Akkorden a-moll, d-moll und F-dur, die also zur Einführung des D-Septakkordes von Es-dur benützt werden können (278 b).

Eine andere Lösung wäre die durch chromatische Einführung der *verminderten Septime* ces mit dem verminderten Septakkord von Es-dur: d-f-as-ces (279 c).



Weit entfernte Tonarten verbindet man durch *chromatische Rückung*, die zwar als ein recht mechanisches

Mittel erscheint, sich jedoch in der Praxis außerordentlich bewährt hat.

Das Grundprinzip ist folgendes:

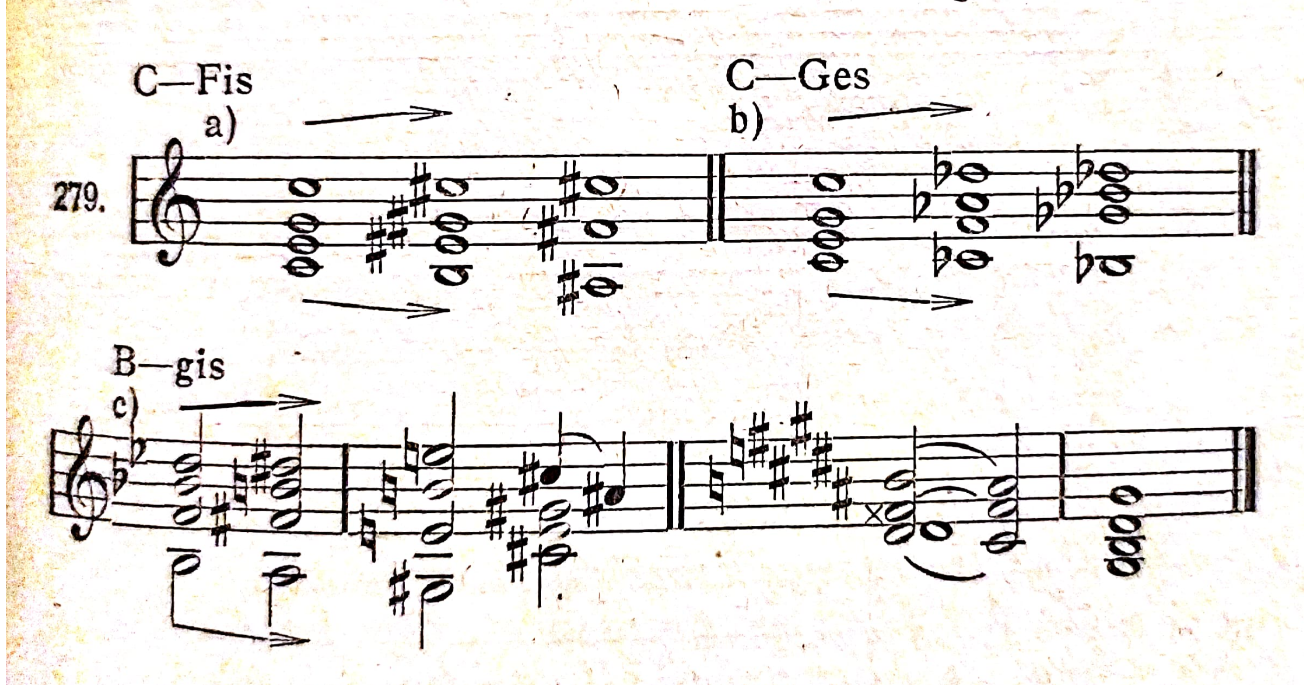
Läßt man in einem in Grundstellung befindlichen Durakkord den Baß einen Halbtonschritt abwärts, die drei Oberstimmen jedoch aufwärts gleiten, so erhält man einen Sekundakkord, dessen Lösung in den sechsten Quintenzirkelgrad führt.

Die Ausführung kann auf zweifache Weise erfolgen:

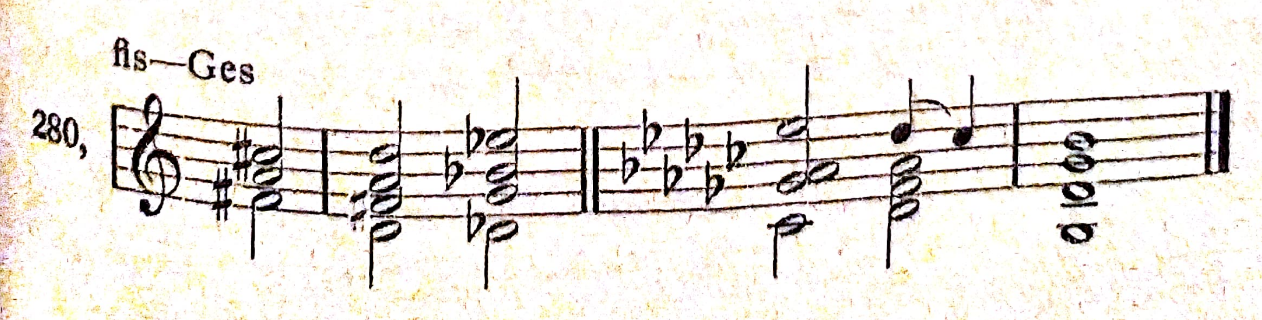
Beispiel 279 a zeigt die chromatische Rückung im Quintenzirkel aufwärts.

Beispiel 279 b zeigt die chromatische Rückung im Quintenzirkel abwärts.

Beispiel 279 c zeigt die praktische Nutzanwendung für eine Modulation von B-dur nach gis-moll.



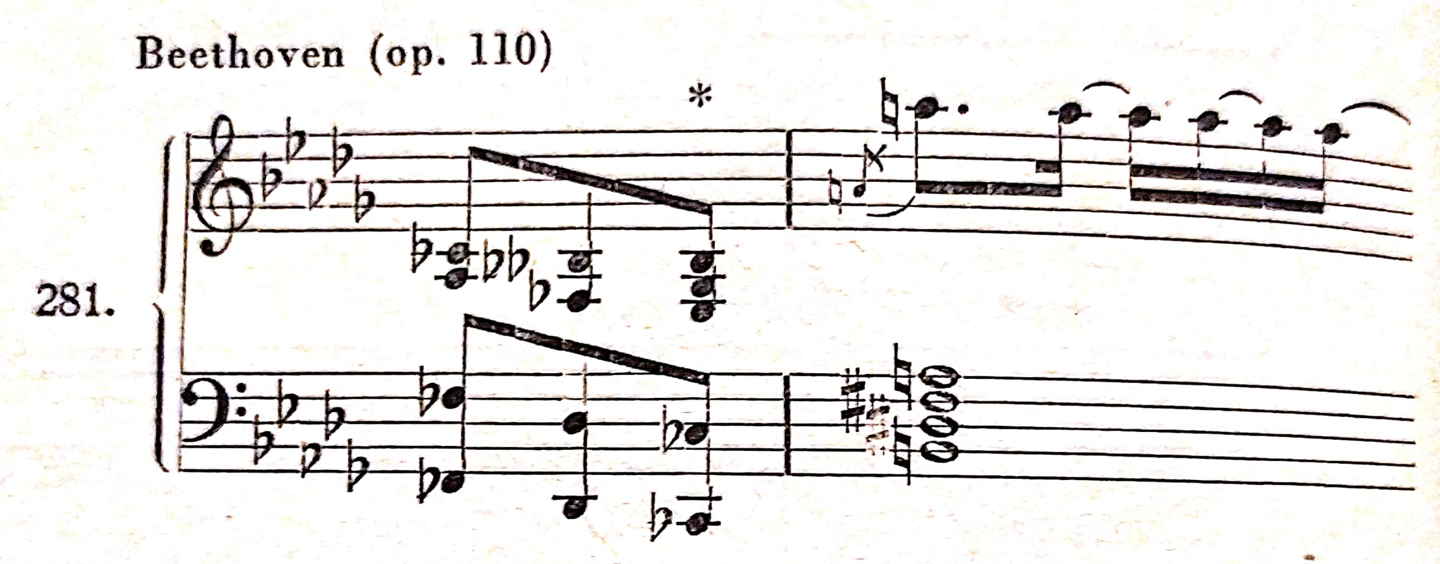
Ist die Ausgangstonart Moll, so muß erst, um die chromatische Rückung zu ermöglichen, ein leitereigener Durklang eingeschoben werden. In Beispiel 280 ist es der D-Durakkord, von dem aus die chromatische Rückung erfolgt:



XIV. ENHARMONISCHE MODULATION.

§ 56. Enharmonische Verwechslung.

Die Enharmonik ist, wenn es sich um die „enharmonische Verwechslung“ eines ganzen Akkordes handelt, eigentlich nur eine Änderung der Schreibweise:



Bei * der D-Septakkord von Fes-dur: ces-es-ges-heses. Dieser wird im nächsten Takt enharmonisch verwechselt mit dem D-Septakkord h-dis-fis-a von E-dur.

Von einer enharmonischen Modulation kann demnach erst dann die Rede sein, wenn die *Struktur* eines Akkordes durch *enharmonische Umdeutung eines oder mehrerer Töne vollständig verändert wird*, so daß eine neue Funktion entsteht.

Dies ist in folgenden Fällen möglich:

§ 57. Modulation durch enharmonische Umdeutung des verminderten Septakkordes.

Sein Aufbau aus drei kleinen Terzen und deren enharmonische Umdeutungsfähigkeit bringt es mit sich, daß

es nur drei klanglich verschiedene verminderte Septakkorde gibt:

h-d-f-as ≅ d-f-as-ces ≅ f-as-ces-eses ≅ as-ces-eses-geses
his-dis-fis-a ≅ dis-fis-a-c ≅ fis-a-c-es ≅ a-c-es-ges
cis-e-g-b ≅ e-g-b-des ≅ g-b-des-fes ≅ b-des-fes-asas

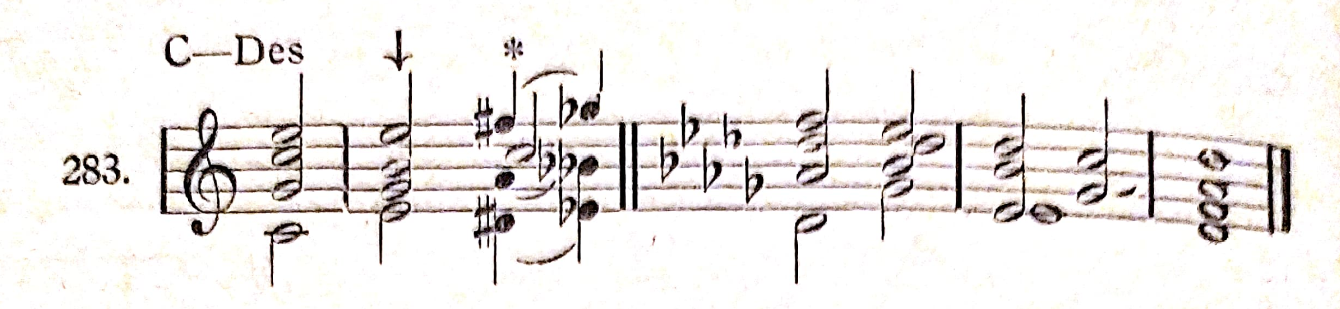
Jeder dieser verminderten Septakkorde kann nun in verschiedenem Sinne als Dominantfunktion gedeutet werden:

h-d-f-as = D von c-moll und C-dur
↓
h-d-f-gis = D von a-moll und A-dur
↓
h-d-eis-gis = D von fis-moll und Fis-dur
↓
h-cisis-eis-gis = D von dis-moll und Dis-dur
↓
ces-d-f-as = D von es-moll und Es-dur.

Aus dieser Zusammenstellung ist ersichtlich, daß dieses Modulationsmittel besonders geeignet ist zur Verbindung von Tonarten, die eine kleine Terz oder deren enharmonisches Intervall, eine übermäßige Sekund, oder eine Summe von kleinen Terzen, z. B. eine übermäßige Quarte (verminderte Quinte), kleine Septe voneinander abstehen: Von C-dur oder c-moll nach Es-dur, es-moll, dis-moll, Ges-dur, Fis-dur, fis-moll, A-dur, a-moll:



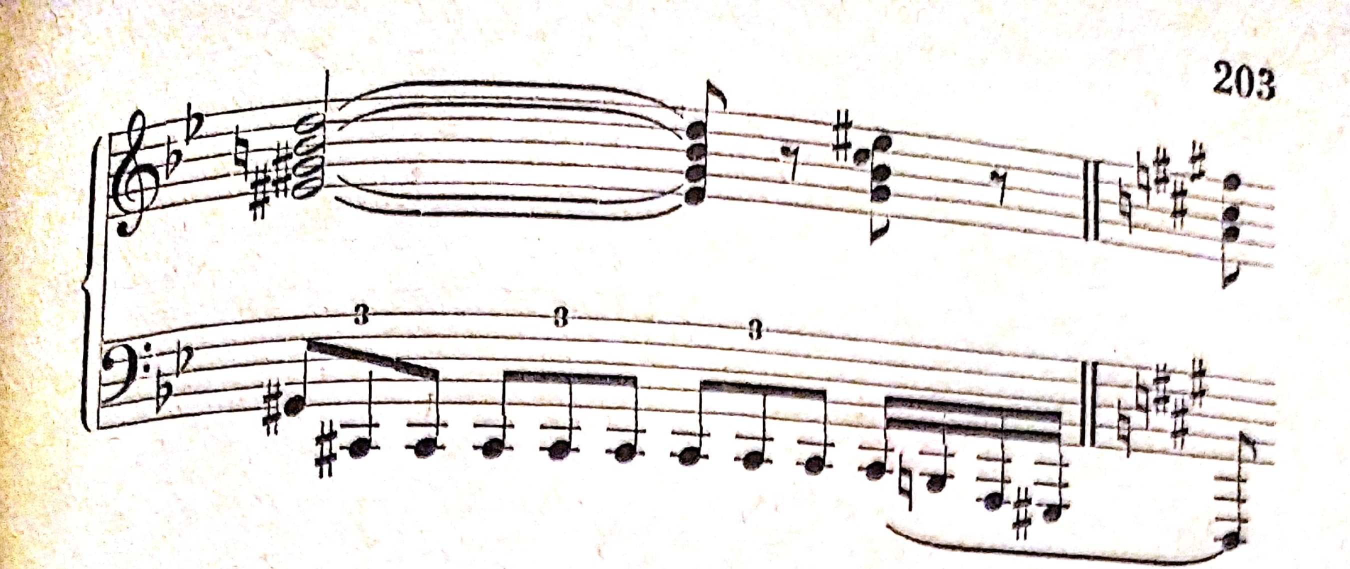
Ist dieses Abstandsverhältnis zwischen Ausgangs- und Zieltonart nicht gegeben, so muß ein entsprechender Übergangsakkord eingeschoben werden:



In Beispiel 283 wurde, da C-dur und Des-dur nicht im Kleinterz (übermäßigen Sekundverhältnis) stehen, als Vermittlung der e-moll-Klang genommen, der zu Des-dur im übermäßigen Sekundverhältnis steht. Es wurde dann der verminderte Septakkord von e-moll enharmonisch in den von Des-dur umgedeutet.

Diese enharmonische Modulationsart ist bereits in der Klassik außerordentlich verbreitet. Hier ein Beispiel aus Schuberts großer B-dur-Sonate, bei dem der verminderte Septakkord von c-moll: h-d-f-as in den von fis-moll: eis-gis-h-d umgedeutet wird. Das Beispiel ist deshalb besonders interessant, weil nach erfolgter enharmonischer Umdeutung durch Nachschlagen des D-Grundtones cis der ganze Septnonklang cis-eis-gis-h-d aufgerollt und dadurch die den neuen formalen Abschnitt vorbereitende harmonische Spannung noch bedeutend verstärkt wird:





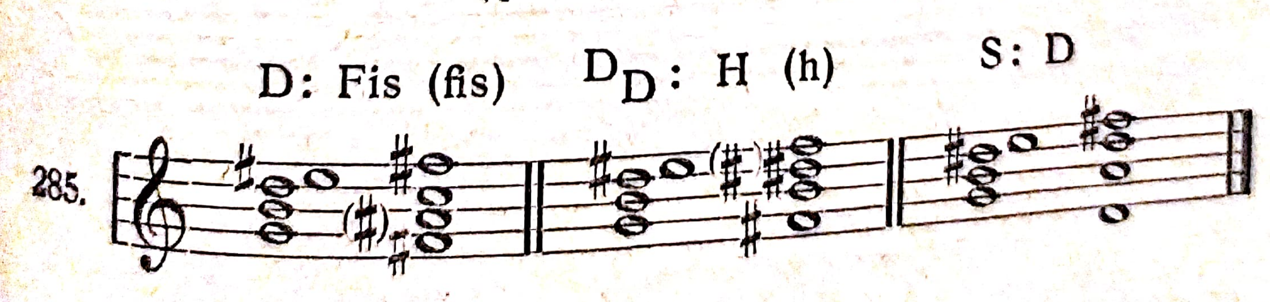
§ 58. Modulation durch enharmonische Umdeutung des Dominantseptakkordes in den übermäßigen Quintsextakkord.

Das Intervall der kleinen Septime ist enharmonisch umdeutbar in die übermäßige Sexte.

Es kann somit jeder D-Septakkord in einen übermäßigen Quintsextakkord umgedeutet werden.

z. B.: g-h-d-f ≙ g-h-d-eis

Die Auflösungsmöglichkeit des übermäßigen Quintsextakkordes ist zufolge seiner dreifachen Deutbarkeit als D, 2. D oder S (§ 53) eine dreifache:



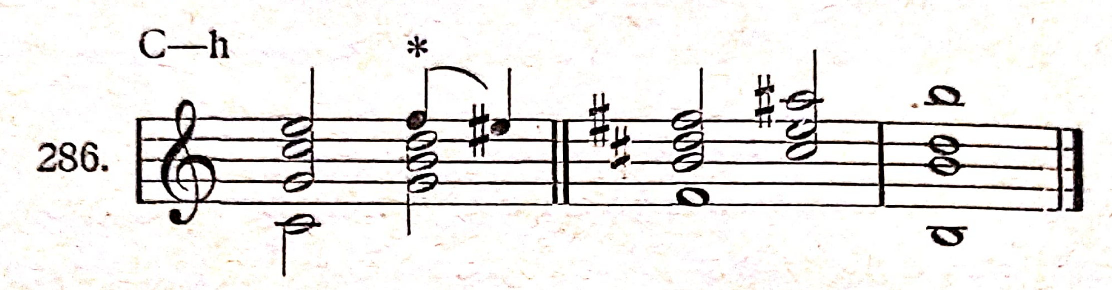
g-h-d-eis kann sein:

1. alterierte D (cis-eis-g-h-d) von Fis-dur oder fis-moll
2. alterierte 2. Dominante (cis-eis-g-h-d) von H-dur oder h-moll
3. alterierte S (g-h-d-eis) von D-dur.

Da g-h-d-f, aus welchem Septakkord der übermäßige Sekundakkord durch Umdeutung gewonnen wird, D von

C-dur oder c-moll ist, kann somit von C-dur oder c-moll nach Fis-dur, fis-moll, H-dur, h-moll und D-dur moduliert werden.

Am überzeugendsten wirkt die Modulation nach H-dur oder h-moll, also in die *Leittontonart*, da diese durch den Quartsextakkord vor der D wirksam vorbereitet wird.



Auch diese Modulationsart ist schon in der Klassik ungeheuer verbreitet. Dafür zwei charakteristische Beispiele:







Beispiel 287 aus der „Schöpfung" zeigt, daß bereits die Klassiker den Quintenzirkel oft weit über den normalen 14-Quintenraum ausnützten. Haydn moduliert hier von ces-moll (!) nach Ges-dur. Der 2. Takt wird zunächst als D-Septakkord von Asas-dur gehört, doch deutet bereits die Schreibweise des Akkordes als eses-ges-heses-c auf die erfolgte Umdeutung zum übermäßigen Quintsextakkord von Ges-dur hin, in dessen Quartsextakkord auch die Lösung erfolgt auf die Worte Raphaels: „In Staub zerfallen sie", eine in ihrer Ausdruckskraft einzigartige Stelle.

Beispiel 288 aus dem Allegretto der V. Symphonie. Es erfolgt hier eine Modulation von Des-dur nach C-dur durch Umdeutung des D-Septakkordes as-c-es-ges in den übermäßigen Quintsextakkord as-c-es-fis. Das ästhetische Moment liegt in dem befreienden Eindruck und ist deshalb von so grandioser Wirkung, weil der Hörer, die landläufige Auflösung des D-Septakkordes erwartend, auf den C-dur-Einbruch nicht gefaßt ist. Es ist daher leicht verständlich, daß die großen Symphoniker dieses Überraschungsmittel mit Vorliebe anwendeten. Das Adagio der VII. Symphonie Bruckners ist eine wahre Apotheose des übermäßigen Quintsextakkordes!

§ 59. **Modulation durch enharmonische Umdeutung des übermäßigen Dreiklanges.**

Wie der verminderte Septakkord aus drei kleinen Terzen, so ist der übermäßige Dreiklang aus zwei großen zusammengesetzt.

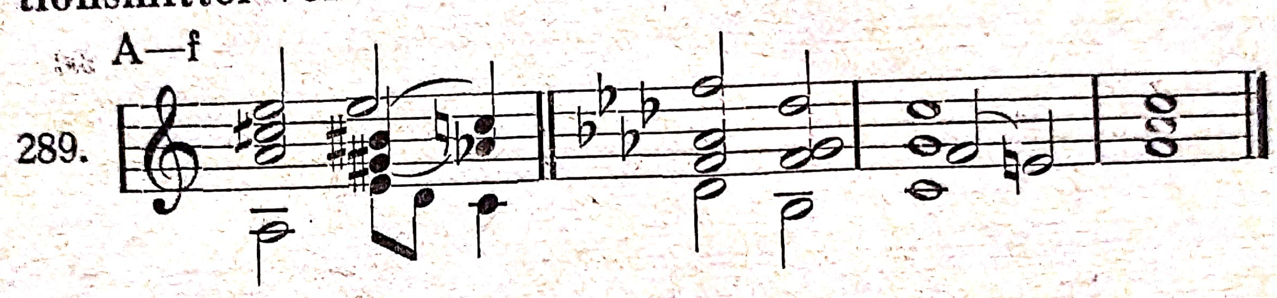
Seine enharmonische Umdeutbarkeit weist ihn 6 verschiedenen Tonarten zu:

c-e-gis = alterierte D von F-dur oder D-Vertreter von a-moll

his-e-gis = alterierte D von A-dur oder D-Vertreter von cis-moll

c-e-as = alterierte D von Des-dur oder D-Vertreter von f-moll.

Tonarten, die eine große Terz, bzw. eine Summe von großen Terzen (übermäßige Quarte, verminderte Quinte) voneinander abstehen, können gut mit diesem Modulationsmittel verbunden werden.

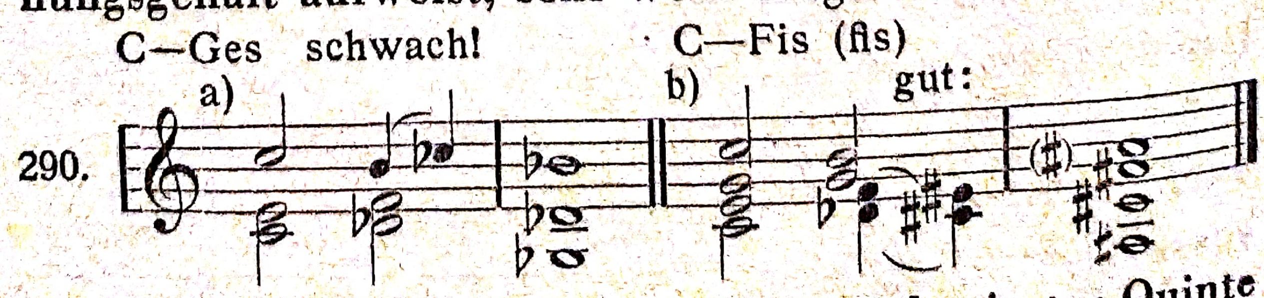


§ 60. Modulation durch enharmonische Umdeutung anderer alterierter Akkorde.

Hier kommen Umdeutungen der *Akkorde mit übermäßiger Sexte* in solche mit kleiner Septe in Betracht.

Während aber die Umdeutung der kleinen Septe in die übermäßige Sexte eine Erhöhung der Spannung bewirkt (285—288), bedeutet der umgekehrte Fall eine Abschwächung und kommt daher selten vor (290 a).

Dagegen ist die Doppelumdeutung des übermäßigen Terzquartsextakkordes, die keine Einbuße an Spannungsgehalt aufweist, sehr wohl möglich:



Hier wird der D-Septakkord mit tiefalterierter Quinte g-h-des-f enharmonisch umgedeutet zur gleichen Funktion von Fis-dur (fis-moll) g-h-cis-eis.

XV. ZUSAMMENFASSUNG.

1. Tonalität.

Begriff:

Beziehung der Harmonien auf das tonale Zentrum der T.

Träger der Tonalität:

die *Hauptfunktionen* T, S und D, auf die alle übrigen Klänge zurückgeführt werden können;

die *Nebenfunktionen*, insbesondere Tp, Sp und Dp. Diese sind Terzverwandte der Hauptfunktionen oder Ableitungen, durch Vorhalts-, Durchgangs- oder Wechselnotenbildungen entstanden.

Ihre Verwendung:

a) als Vertreter der Hauptfunktionen,
b) als selbständige Akkorde (Sequenz).

Erweiterte Tonalität:

Entstehung durch:

a) Durchdringung von Dur und Moll,
b) leiterfremde Nebenfunktionen (Neapolitaner),
c) Zwischendominanten,
d) Medianten.

Tonalitätswechsel durch Modulation:

a) diatonische M., direkt und indirekt, streng diatonisch und erweitert,
b) chromatische M.
c) enharmonische M.

Modulationsschlüssel.

Welches Modulationsmittel verwendet man zweckmäßig?

Modulation in die	Modulations-mittel	z. B. Modulation	Umdeutungs-akkord
D-Touart	T = S	C — G	c-e-g
S-Tonart	T = D	C — F (f)	c-e-g
Parallele Moll	T = Tp	C — a	c-e-g
Sp-Tonart	S = Tp	C — d	f-a-c
Dp-Tonart	D = Tp	C — e	g-h-d
S_S-Tonart	S = D	C — B (b)	f-a-c
D_D-Tonart	D = S	C — D	g-h-d
Leitton-Tonart	Dp = ^0S	C — H (h)	e-g-h
Molldominant-Tonart	Sp = ^0D	C — g	d-f-a
Kleinterz-Obermediante	^0S = Sp	C — Es	f-as-c
Großterz-Obermediante	Tp = ^0S	C — E	a-c-e
Kleinterz-Untermediante	Sp = ^0S	C — A	d-f-a
Großterz-Untermediante	^0S = Tp	C — As	f-as-c
Neapolitanische Tonart	^0S = Dp	C — Des	f-as-c
Tritonus-Tonart	D=neapol.6	C — Fis (fis)	g-h-d

Die Tabelle enthält nur diatonische Umdeutungsmodulationen, und zwar immer *nur eine* Lösungsmöglichkeit. Bei den meisten wären entsprechend der Modulationstafel § 44 und der chromatischen und enharmonischen Möglichkeiten verschiedene Lösungen möglich.

Sämtliche Modulationen sind mit den hier angegebenen Modulationsmitteln auch von a-moll aus durchführbar.

2. Akkordliches Material.

Konsonanzen:

Dur- und Molldreiklänge.

Dissonanzen:

a) verminderte und übermäßige Dreiklänge (als abgeleitete Formen der konsonanten Substitutklänge, verkürzte Klänge),
b) Akkorde mit Zusatzdissonanzen (D-Septakkorde, D-Septnonakkorde, S mit Sexte),
c) Vorhalts-, Durchgangs- und Wechselakkorde,
d) alterierte Akkorde.

3. Satz.

Zweistimmige Akkorddarstellung

durch *gute Vertretungsintervalle:*
Dreiklang: 1, 3 oder 3, 5
Septakkord: 3, 7 oder 5, 7

Dreistimmige Akkorddarstellung:

Dreiklang: 1, 3, 5 oder 1, 3, 8
Septakkord: 3, 5, 7 oder 1, 3, 7
Septnonakkord: 3, 7, 9

Vierstimmige Akkorddarstellung:

Dreiklang: 1, 3, 5, 8
Septakkord: 1, 3, 5, 7 od. 1, 3, 7, 8 od. 3, 5, 5, 7
Septnonakkord: 1, 3, 7, 9 oder 3, 5, 7, 9

Verdopplungstöne:

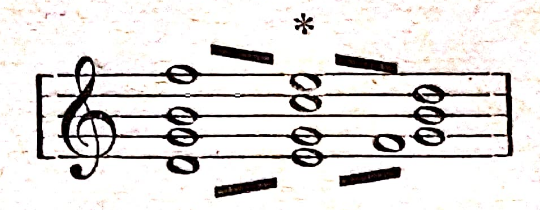
bei Grundakkorden: Grundton, selten Terz (siehe unten Ausnahmefälle!) oder Quinte,
bei Sextakkorden: Grundton oder Quinte,
bei Quartsextakkorden: Baßton.

Ausnahmefälle der Terzverdopplung:

1. bei gleichbleibender Funktion, wenn der Baß die einzelnen Töne des Dreiklanges durchläuft (Beispiel 52 a, b);
2. als nachschlagende Terz bei liegenbleibender Harmonie:



3. bei gegenbewegender Stimmführung:



4. bei Auflösung der 2. Umkehrung des D-Septnonakkordes (Beispiel 75 b);
5. bei Auflösung des verkürzten D-Septnonakkordes (Beispiel 78 a, d);
6. bei Nebenfunktionen (Beispiel 104 a, b, 105 b) und beim Trugschluß (Beispiel 105 c, 132, 140 e, 229 b);
7. beim übermäßigen Sekundakkord (Beispiel 265 a) und anderen alterierten Akkorden (Beispiel 272);
8. zur Vermeidung von Quintenparallelen:



4. Stimmführung.

Die drei Brucknerschen „Hausmittel“:

a) Liegenlassen des gemeinschaftlichen Tones.
b) Das Gesetz des nächsten Weges.
c) Das Gesetz der Gegenbewegung der drei Oberstimmen bei Stufensteigen des Basses.

Freie Stimmführung, falls Einhaltung dieser Vorschriften nicht möglich.

Vorsicht vor fehlerhafter Fortschreitung!
Gegenbewegende Baßführung angebracht!

Fehlerhafte Stimmführung:

a) Parallele Oktaven und Einklangsparallelen. (Ausnahme bei Begleitungen; Beispiel 87 b).

b) Verdeckte Oktaven nur von der Septime aus (Beispiel 71 a).

c) Parallele Quinten: rein-rein (Ausnahme „Mozartquinten“, Beispiel 259 und Durchgangsquinten, Beispiel 167 c);
vermindert - rein zwischen Außenstimmen oder einer Außen- und Mittelstimme (Ausnahme Durchgangsquinten, Beispiel 167 b).

d) Alle übermäßigen Schritte, insbesondere der Tritonus.

e) Querstand beim Wechsel von Dur und Moll innerhalb derselben Funktion.

5. Figuration.

a) Akkordliche Figuration durch Lagenwechsel und rhythmische Aufteilung der Akkorde (Begleitungsfiguren!).

b) Figuration mit harmoniefremden diatonischen und chromatischen Tönen:

Vorhalt auf betontem Taktteil, vorbereitet oder frei eingeführt, ein- oder mehrfach, auch mit nachträglicher Auflösung.

Durchgang auf unbetontem Taktteil als Verbindung zweier Akkordtöne, auch ein- oder mehrfach.

Wechselnote auf unbetontem Taktteil als Ausschmückung eines Melodietones, auch sprungweise eintretend oder sprungweise verlassen (Fux'sche nota cambiata).

Vorausnahme eines Akkordtones auf unbetontem Taktteil.

6. Dissonanzbehandlung.

a) *Einführung:*

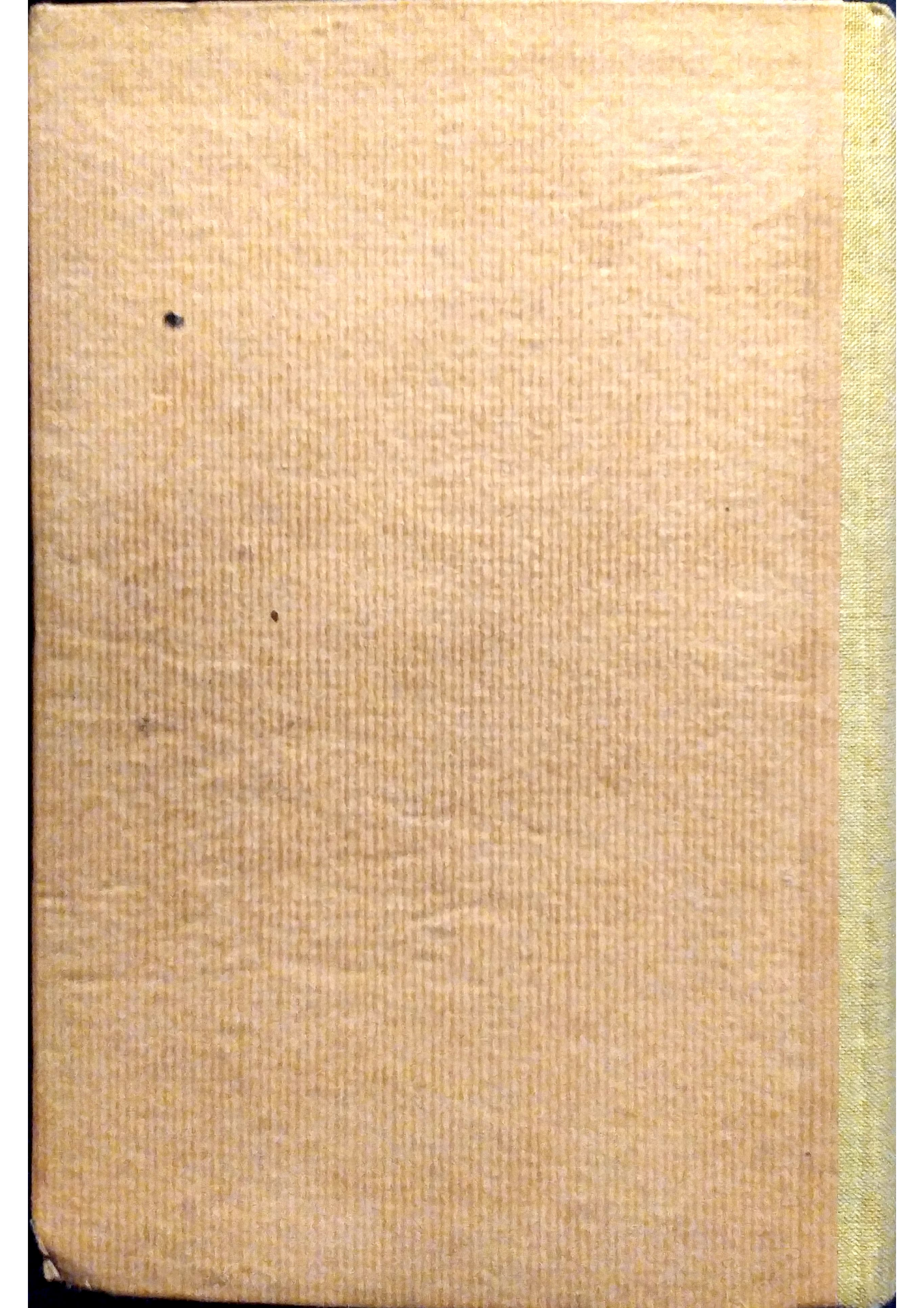
vorbereitet durch Überbinden aus dem vorhergehenden Akkord;

frei, wenn Überbinden nicht möglich. Gegenbewegung der das Dissonanzintervall bildenden Stimmen angebracht.

b) *Auflösung:*

stufenweise, meist abwärts (Ausnahme Leittonvorhalte).

Druck von F. W. Gadow & Sohn in Hildburghausen



15

Grabner

Harmonielehre